XF 1172
200 150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 35
1
1990

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef

ALEXANDRU DOBRE

Membri

Acad. I. COTEANU; acad. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Române; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; ION ILIȘIU (redactor-șef adjunct); SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacție); MARIN MARIAN-BĂLAȘA; ILIE MOISE; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Responsabil de număr

ION CUCEU

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. BOX 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie Roumaine sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sector export-import presă, P.O. Box 12—201, télex 10376, prsfi r 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
București
71102 Calea Victoriei 125

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 35 1990 Nr. 1

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám:

SUMAR

STUDII

DUMITRU POP, Codrul — motiv poetic fundamental în folclorul şi în literatura noastră naţională 3
NICOLETA COATU, Aspecte ale cultului solar în cultura populară românească 19

MATERIALE

CONSTANTIN DRĂGULESCU, Plantele în obiceiurile şi credinţele mărginenilor 31
MIHAIL MIHALCU, RADU OCTAVIAN MAIER, MIHAELA DRĂGĂNOIU, Obţinerea coloranţilor organici din reprezentanţi ai regnului vegetal din flora locală şi utilizarea lor în diferite îndeletniciri tehnico-artistice la poporul român. II. Observaţii cu privire la materia primă vegetală folosită . . . 59
MIHAIL M. ROBEA, Ceramica populară din Valea Vîlsanului — Argeş (III) . 83

PROFIL CONTEMPORAN

ISTVÁN ALMÁSI, Etnomuzicologul Tiberiu Alexandru la 75 de ani 103

NOTE ŞI DISCUŢII

LUCIA APOLZAN, Din activitatea cercetărilor etnografice de teren de la Porţile de Fier, 1967—1971 113
BREVIAR (rubrică realizată de Al. Dobre) 17, 31, 79, 102, 118

REF, tom 35, nr. 1, p. 1–120, Bucureşti, 1990

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 35 1990 Nº 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

DUMITRU POP, La grande forêt — motif poétique fondamental dans la littérature et le folklore roumains 3
NICOLETA COATU, Aspects du culte solaire dans la culture populaire roumaine 19

MATÉRIAUX

CONSTANTIN DRĂGULESCU, Les plantes dans les coutumes et les croyances des habitants de Marginea 33
MIHAIL MIHALCU, RADU OCTAVIAN MAIER, MIHAELA DRĂGĂNOIU, L'obtention des colorants organiques du règne végétal de la flore locale et leur emploi en diverses occupations techniques-artistiques chez le peuple roumain. II. Remarques relatives à la matière première végétale employée 59
MIHAIL M. ROBEA, La céramique populaire de Valea Vilsanului — Argeș (III) 81

PROFIL CONTEMPORAIN

ISTVÁN ALMÁSI, L'ethnomusicologue Tiberiu Alexandru à son 75e anniversaire 103

NOTES ET DISCUSSIONS

LUCIA APOLZAN, De l'activité des recherches ethnogrphiques sur le terrain à Porțile de Fier, 1967—1971 113
BRÉVIAIRE (réalisé par les soins de Al. Dobre) 17, 31, 79, 102, 118

REF, tome 35, n° 1, p. 1—120, Bucarest, 1990

CODRUL – MOTIV POETIC FUNDAMENTAL ÎN FOLCLORUL ȘI ÎN LITERATURA NOASTRĂ NAȚIONALĂ

DUMITRU POP

De pe la mijlocul veacului trecut, codrul a fost invocat la noi cu o frecvență neobișnuită, în medii culturale din cele mai deosebite și, drept urmare, cu rezultate din cele mai diferite. Sintagma cu valoare paremiologică : ,,Codru-i frate cu românul'', ce concentrează o experiență istorică cu totul excepțională, sintagmă ce a fost rostită, din păcate, de prea multe ori, de către oricine și în orice împrejurări, s-a banalizat astfel mai înainte ca adevărul adînc pe care îl exprimă să fi fost deslușit și explicitat pe baza examenului critic atent al unor cercetători avizați. Fenomenul acesta, de banalizare a unor noțiuni și concepte printr-o utilizare abuzivă și insuficient controlată nu ne apare însă singular nici la noi (cazul ,,doinei'' se numără printre cele mai concludente) și nici la alte popoare.

În cele ce urmează ne-am propus să schițăm cîteva din elementele capabile să argumenteze în sensul aserțiunii cuprinse în titlul articolului de față, pornind de la o întrebare ce se impune a fi lămurită de la bun început : dacă, în afară de ceea ce numim *motiv poetic*, putem vorbi în cazul codrului și de un *mit* al acestuia? Noi ne-am intitulat articolul ,,codrul — motiv fundamental ...'' dar, adăugăm de îndată că, printr-o înțelegere în sens călinescian a ideii de *mit*, adică ,,o ficțiune ermetică'', un ,,simbol al unei idei generale'' [1], am putea vorbi în cazul codrului și de un *mit* și, cum vom vedea, chiar de un *mit fundamental al folclorului și al literaturii române*, un mit cu nimic mai puțin productiv decît cele patru pe care savantul nostru le așeza la temelia literaturii române [2]. În ceea ce ne privește, am preferat să utilizăm termenul *motiv poetic*, pentru că acesta are un înțeles mai larg, care nu exclude însă nicidecum mitul; dimpotrivă, acesta i se încorporează adesea, confundîndu-se.

Dar chiar dacă în definirea mitului acceptăm, spre exemplu, punctul de vedere, mai restrictiv, al lui Mircea Eliade, după care ,,mitul povestește o istorie sacră'' [3], ajungem în cele din urmă la aceeași soluție. Aceasta deoarece, pînă acum cîteva decenii, codrul, pădurea a reprezentat pentru țăranul român, ca de altfel și pentru țărănimea din alte țări europene și extraeuropene [4], nu numai spațiul *concret și profan*, în care el a descoperit și din care și-a extras în cursul veacurilor rezervele materiale vitale, elementare, începînd cu lemnul de foc și cel din care și-a durat casa, acareturile, precum și cea mai mare parte a uneltelor de care avea nevoie și terminînd cu terenul cultivabil pe care și l-a extins mereu prin defrișări, ci și *spațiul sacru*, altarul în care ciobanii, de pildă, au continuat pînă tîrziu, spre vremea noastră, să-și mărturisească păcatele unor arbori și să se împărtășească apoi cu mugurii lor [5]. Sacralitatea arborilor a fost cunoscută și răspîndită pe plan universal [6]. S-a vorbit despre un cult al stejarului, larg răspîndit la celți [7]. La germani, cele mai vechi „sanctuare" au fost pădurile [8]. Concepția despre existența unor zeități ale pădurii, ca și a unui „rege" al acesteia, a fost și ea foarte răspîndită odinioară, ca și credința potrivit căreia „arborii au suflet" [9]. Există dovezi conform cărora și la noi, ca și la alte popoare, codrul a fost spațiul arhaicelor inițieri ale adolescenților [10], precum și spațiul rezidențial al strămoșilor și zeilor protectori, între care și zeul vegetației „Sîngeorzul", probabil un zeu al pădurii și al rodniciei totodată [11], și chiar „Muma-Pădurii", în care Traian Herseni vedea pe marea zeiță a pădurii, a brădetului [12]. Codrul a fost însă și spațiul demonilor silvani : „Fata pădurii", „Omul nopții", „Moșu codrului", „Vîlva codrului", „dracii" [13] etc., care reprezentau aceeași lume nevăzută, de esență mitico-magică.

---

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini pînă în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 59.

[2] E vorba de miturile : *Traian și Dochia*, *Miorița*, *Meșterul Manole* și *Sburătorul*, *ibid*., p. 59–62.

[3] *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978, p. 5.

Privit în orizontul gîndirii tradiționale populare, codrul ne apare astfel nu numai cu atributele lui pur materiale, cu flora și fauna specifice și cu toate celelalte resurse, practic inepuizabile altădată, și nici numai ca o realitate istorică, cu bine cunoscutele-i funcții, mai ales în vremuri de primejdie[14], ci și ca o realitate spirituală, mitico-magică, ale cărei dimensiuni sacre și demonice (în sensul cel mai cuprinzător al acestui ultim termen : geniu producător de neliniști și pasiuni) au dominat timp de milenii mentalitatea oamenilor de pe teritoriul pe care s-a format și a evoluat de-a lungul secolelor poporul român. Este foarte adevărat că, în curgerea neîncetată a timpului, omul a desacralizat și demitizat și acest spațiu, umanizîndu-l și reducîndu-l la proporțiile cotidianului, dar elementul mitic a răzbătut pînă spre zilele noastre, după ce mai înainte a însuflețit multitudine de credințe, reprezentări și creații artistice ivite odinioară. În fond, poate că într-o măsură mai mare decît alte popoare, românul a făcut din codru ceea ce omul în genere a făcut din marele zeu al naturii care moare și învie, zeu pe care, datorită unor condiții speciale, în spațiul nostru geografic codrul l-a reprezentat prin excelență. *Sîngeorzul* sau *Pădurea*, de pildă, personajul central din obiceiul cunoscut în genere sub numele de Sîngeorz, vine de la pădure însoțit de mulțimea ,,dracilor'', spiritele malefice care îl înconjoară[15]. Românul și l-a apropiat mereu în cursul istoriei, pînă cînd codrul, străvechiul spațiu sacru și demonic, locuit de zei protectori și diverse ființe malefice (sau numai generatoare de tulburări și manifestări în genul ,,zburătorului''), a devenit spațiu profan și istoric concret : codrul ,,casă românească'', cum e denumit într-un cîntec maramureșean[16].

---

[4] James George Frazer, *Creanga de aur*, I, București, Editura Minerva, „Biblioteca pentru toți", 1980, p. 231 ș.u.

[5] Vezi Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*. Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Țara Oltului, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 184—185 (și nota 212), 253 (și nota 55) : idem, *Probleme de sociologie pastorală*, București, 1941, p. 95, nota 1.

[6] Cultul arborilor a fost atestat „la toate marile familii europene ale grupului arian" (Frazer, *op. cit.*, p. 233, unde se dau și numeroase informații).

[7] *Ibid.*, V, p. 167.

[8] *Ibid.*, I, p. 233.

[9] *Ibid.*, p. 8 ș.u., 235 ș.u.

[10] Vezi unele sugestii la Traian Herseni, *Forme străvechi* ..., mai ales p. 271—272. Foarte sugestive ne apar și colindele din categoria „a junelui", în care eroul prinde de viu și „nevătămat" cerbul sau leul.

[11] Frazer, I, p. 242, oferă informații conform cărora e larg răspîndită în lume credința că sufletele celor morți se adăpostesc în arbori. Cît privește „Sîngeorzul" sau „Pădurea", vezi unele amănunte semnificative, precum și informații bibliografice la G. Retegan, *Dracii din Valea Țibleșului*, în „Revista de folclor", II (1957), nr. 4, p. 27—54, și Ion Cuceu, Maria Cuceu, *„Sîngeorzul" — un ritual mana în folclorul românesc*, în *Anuarul de folclor*, II, Cluj-Napoca, 1981, p. 201—214. Vezi și Mihai Pop, *Măștile de lemn din Bîrsești-Topești, Vrancea*, în „Revista de folclor", III (1958), nr. 1, și mai ales *Istoria teatrului în România*, I, Editura Academiei, 1965, p. 60—63.

[12] *Forme străvechi* ..., p. 268—269.

[13] Vezi și Tache Papahagi, *Mic dicționar folcloric*, București, Editura Minerva, p. 340—342, 525—526.

Codrul a devenit astfel în creația folclorică și, pornind de aici, în literatura și cultura noastră, nu numai un motiv poetic, ci *un veritabil mit și simbol național*[17]. Vorbind despre motivul poetic al codrului, vorbim astfel implicit și despre mitul fundamental al codrului în cultura și literatura românească.

Dar, așa cum am văzut, problema codrului nu e numai o problemă românească, motiv pentru care ea nici nu poate fi abordată decît comparativ. Formula ,,frunză verde'', spre exemplu, pare să reprezinte totuși la noi o moștenire din tradiția latină, romană[18], și ea nu poate fi în nici un caz izolată de prezența codrului în viața noastră etnică; altfel, am fi pierdut-o cu timpul. Dar cum, în ce forme apare mitul codrului la alte popoare neolatine, germanice, slave ș.a. și în ce măsură reprezintă el un mit și un motiv poetic fundamental, iată o întrebare care își așteaptă răspunsul. În fine, în ce măsură a rodit acest motiv în literatura și în cultura lor scrisă? Care sînt elementele care particularizează mitul folcloric românesc și modul lui de valorificare în planul creației culte față de cele ale altor popoare? Iată de ce în paginile ce urmează vom evita orice concluzii ce presupun o asemenea abordare comparată, mulțumindu-ne cu simple constatări referitoare la prezența mitului în cultura românească.

---

[14] Problema a fost tratată temeinic și sub multiple laturi de Const. C. Giurescu, în *Istoria pădurii românești din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, 1975. Vezi și culegerea de studii *Pădurea și poporul român*, Academia Republicii Socialiste România, Filiala Cluj, Cluj-Napoca, 1987. Un exemplu concludent despre rolul codrului în împrejurări istorice nefavorabile ni s-a păstrat de la începutul secolului al XVII-lea : ,,Cînd au fost leșii în țara domniei mele — spune domnitorul Radu Mihnea al Moldovei în legătură cu invazia polonă din septembrie 1617 — toată țara fugise în codrii'' (apud. Const. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 28).

[15] Vezi mai pe larg la G. Retegan, *op. cit.*

[16] Tit Bud, *Poezii populare din Maramureș*, București, 1908, p. 43—44.

[17] Cf. și Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Natura în lirica eminesciană*, în ,,România literară'', XXII (1989), nr. 12, p. 5.

[18] Cf. și Ov. Bîrlea, *Poezia populară latină* (Încercare de reconstituire), în ,,Limbă și literatură'', nr. 3 (1978), p. 396—400.

Fără să aderăm la punctul de vedere exprimat de B. P. Hasdeu [19], socotim totuși că unul din semnele cele mai grăitoare ale *rolului covîrșitor* ce l-a avut codrul în viața și în creația noastră culturală tradițională îl constituie frecvența cu care apare în folclorul românesc ,,frunza verde''. În legătură cu aceasta nu e lipsită de interes identitatea ce apare regional între ,,codru'' și ,,frunza verde'' : ,,la frunză verde-i zicem codru'' ; ,,codru zicem la frunză'' [20].

Cît privește vechimea acestui mit și motiv poetic al folclorului românesc, ea o concurează cu siguranță pe a oricăreia dintre cele patru mituri fundamentale pe care le deosebea George Călinescu. Avem în vedere faptul că — așa cum a arătat Const. C. Giurescu în lucrarea citată —, pînă acum cîteva secole, codrul, pădurea, a cunoscut la noi întinderi cu mult mai mari decît cele actuale. Pornind din ținuturile de șes din preajma Dunării (codrii Vlăsiei), ea se întindea peste crestele tuturor ramurilor Munților Carpați, la răsărit peste Moldova, pînă în codrii Tigheciului și Orheiului, la nord pînă în codrii Herței și ai Maramureșului, iar la apus pînă în cîmpia Tisei, între Crișul Negru și cel Alb și în împrejurimile Ardudului din județul Satu Mare [21]. Codrul a constituit astfel însuși universul de viață, materială și spirituală, al poporului nostru încă de la ivirea sa în istorie, rămînînd peste timp însăși matca existenței și creației sale în plan cultural. Să ne gîndim, spre exemplu, la urmele ce s-au păstrat pînă astăzi din vechea civilizație a lemnului. Permanența acestei conviețuiri i-a oferit poporului român nu numai certitudinea existenței lui fizice, iar în plan intelectual multitudinea de reprezentări adecvate diverselor stadii de dezvoltare a mentalității sale în cursul vremii, ci și un anume confort sufletesc, cu multiple rezonanțe asupra sensibilității sale și a reflexelor acesteia în plan artistic. De aici frecvența unor imagini care tălmăcesc afinități și intimități pe cît de puternice și de variate, pe atît de nuanțate și de semnificative. Un întreg univers de simțăminte general-umane sau, alteori, de valoare locală, națională, de la chemările erosului la nostalgia înstrăinatului, de la elanul izvorît din revoltă și sete de dreaptă răzbunare a haiducului la deznădejdea acestuia la apropierea iernii, de la dorul ce se cere în mod imperios împărtășit la blestemul celui înșelat și părăsit, de la grava meditație asupra curgerii neîncetate și ireversibile a timpului la preamărirea veșniciei naturii și alte forme de meditație existențială etc. etc., toate își găsesc în codru un termen de comparație, un martor sau un confident, un complice sau un părtaș devotat. Există între eroul liric și codru niște tainice ,,consonanțe sufletești'', după o mai veche expresie a lui Tache Papahagi [22], ce se dezvăluie în versuri ca: „Foaie verde, foi de fag, / codrule, tare mi-ești drag, / că răsuni cînd zic de jale / pînă-n deal și pînă-n vale, / pînă la puicuța-n cale. / Și tu zici de zic din fluier, / șuieri tu dacă eu șuier" [23], versuri ce amintesc *Doina* lui Alecsandri, acea creație a poetului, dată de către el drept cîntec popular, și care exprimă atît de bine permanența cîntecului în viața țăranului român, precum și caracterul lui de oglindă a întregii sale existențe. Sau versurile: „Suflă vîntu-ncetinel / Mă cheamă codru la el, / Să-i fiu frate și fîrtat, / Să nu stau înstreinat" [24] sau, în fine: „Codru-i jalnic ca și mine, / Vara trece, toamna zine, / Pică frunza, nu rămîne / Ca și inimioara-n mine" [25]. Codrul se întristează, asemenea omului, dar nu numai toamna cînd își pierde frunza: „Supărată-i pădurea / Pîn'ce i-o picat frunza", ci și atunci cînd e părăsit de om: „Io mă duc, codru rămîne / Plînge frunza după mine" [26], versuri care apar frecvent în poezia noastră populară. Omul împărtășește, la rîndu-i, suferințele codrului: „Doamne, nu bate lumea, / Cum ai bătut pădurea, / N-are cucu pă ce sta, / Nici mierla pă ce cînta" [27].

---

[19] *Frunza verde. O pagină pentru istoria literaturii române*, în B. P. Hasdeu, *Studii de folclor*. Ediție îngrijită și note de Nicolae Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, p. 37 ș.u.

[20] *Noul Atlas lingvistic pe regiuni, Oltenia*, III, 1974 ; Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, I, 1922, p. 33 ; apud Tache Papahagi, *Mic dicționar folcloric*, p. 527.

[21] Amănunte despre codrii de pe teritoriul etnic românesc la Const. C. Giurescu, *op. cit.*

Dar ipostazele în care apare codrul în folclor sînt mult mai numeroase. Astfel, uneori nu este în stare să înțeleagă jalea omului, în ciuda multiplelor legături ce-i unesc: „Jelui-m-aș și n-am cui, / Jelui-m-oi codrului, / Dar codru-i cu frunza verde / Și el mie nu mi-o crede" [28], ceea ce poate că ar trebui interpretat prin prisma amintitelor consonanțe și în directă legătură cu ritmurile cosmice: jalea omului este incompatibilă cu „frunza verde" sau în sensul că nici chiar codrul-frate nu poate înțelege, în anumite situații, jalea adîncă a omului. O anume indiferență a codrului față de necazurile omului: „Codru are grija lui, / N-are grija omului" [29], se încadrează general omenescului.

Interesante sînt, prin posibilitățile ce le deschid interpretării raporturilor dintre om și codru, versurile: „Măi codrule, nu mă vinde, / Mi-i mînia și te-oi aprinde, / C-amu bine știu că-i arde, / Ești uscat pe giumătate" [30]. Să fie vorba, oare, de teama ca nu cumva pădurea să dea în vileag anume intimități pe care eroul liric ține neapărat să le păstreze ascunse, sau e vorba de o creație haiducească, cu aluzie la anotimpul în care codrul, despuiat de frunze, nu-l mai poate acoperi pe „pribag"?

În fine, dragostea și dorul de frate stau, totuși, mai presus de dragostea de codru, mai ales cînd acesta constituie un obstacol în calea lor. Ideea tăierii sau aprinderii lui, a codrului, nu trebuie privită ca expresie a urii față de acesta, ci ca o modalitate de exprimare a profunzimii sentimentului fratern, ca un elogiu adus acestuia: „Pădurice, deasă ești, / Frătiluc departe ești! / Pădure, cum te-aș tăia, / Frătiluc, cum te-aș vedea; / Pădure, cum te-aș aprinde, / Frătiluc, cum te-aș cuprinde"[31].

---

[22] *Poezia lirică populară*. Curs litografiat, București, 1948.

[23] Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*, București, 1913, p. 273; apud Tache Papahagi, *Poezia lirică ...*, p. 179.

[24] *Antologie de folclor din județul Maramureș*, vol. I Poezia. Redactor responsabil Ion Chiș Șter. Cuvînt înainte Mihai Pop, Baia Mare, 1980, p. 468.

[25] *Ibid.*, p. 455.

[26] Dumitru Pop, *Folclor din zona Codrului*, Baia Mare, 1978, p. 150.

[27] *Antologie ...*, p. 470.

[28] Dumitru Pop, *Folcloristica Maramureșului*, București, Editura Minerva, 1970, p. 131.

[29] *Antologie ...*, p. 490.

[30] Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925, p. 19.

Alături de acestea, foarte frecvent codrul e numit ,,împărat", poetul popular adresîndu-i-se cu apelativul ,,Măria Ta"; alteori ne apare ca ,,tată" sau ca ,,mamă", foarte adesea ca ,,frate", ,,frățior" ș.a. Indiferent de aceste apelative, foarte sugestive, codrul e totdeauna ,,mare", ,,bogat", ,,primitor" și generos în același timp, oferind tuturor din bunurile sale [32]. El oferă astfel ,,cuiburi puilor golași" și — imaginea e de reținut — ,,zărilor le dau sălaș" [33]. Codrul este ocrotitorul cucului, ,,voevodul", ,,fiul pădurii", cum îl numește Lucian Blaga [34], pasărea care vestește sosirea primăverii și care dezvăluie destinele tinerilor aflați la vîrsta elanurilor erotice: ,,Cîntă-n codru să se știe, / Care cu cine să fie . . . / Cîntă-n codru să aleagă / Care cu care să tragă" [35]. Prin mișcarea crengilor arborilor săi și prin frunzele lor ce ,,se scutură", codrul înregistrează veștile ce le aduce vîntul din lumea largă [36]. Codrul este invocat de tînăra fată îndrăgostită spre a-i stîmpăra dorul de la mîndru, dor care vine ,,peste codru cu frunza". ,,Măi, codruț, frunză galbină, / Eu mă culc, tu mă leagînă, / Că n-am somn de-o săptămînă, / Că mi-i doru la inimă" [37]. Alteori, codrul devine loc de refugiu pentru îndrăgostiți; fata îi cere mîndrului să fugă ,,Prin pădurea de mălin", unde să se așeze, ,,Dacă aici nu putem / Și de lume nu-ncăpem" [38]. La rîndul său, flăcăul îi cere codrului să tăinuiască faptul că o vară întreagă l-a ocrotit cu frunzele lui, pe el și pe mîndra [39]. Codrul a săvîrșit însă și păcate, tolerînd sub cupola lui desfășurarea unor aventuri cu infidelități casnice. Dar tot el a fost acela care le-a pus capăt, oferindu-le făptașilor pilda păsărilor sale [40]. Consonanțele dintre om și codru sînt uneori atît de adînci încît acesta din urmă devine ultimul liman al celui împovărat de necazuri: ,,Codrule cu frunză lată, / Pice piatră, nu te bată, / Că m-am umbrit la tine odată, / Cînd am fost mai supărată. / Piatra de nu te-a lovi, / Vreme iară mi-a vini, / La tine m-oi mai umbri, / Că năcazu-i tă' cu mine / Și de mă depărt de tine" [41]. Tot codrul devine și singurul său executor testamentar: ,,Codrule, orice-i vede / Nu spune la maica me; / De mi-i vede mort în tine / Spune maicii că mi-i bine; / De mi-i vede c-am murit / Spune-i că nu m-ai tîlnit, / Lasă-mi frunza de-nvălit / Crengile de-acoperit. / Noaptea vîntu și-a sufla, / Crengile le-a negura / Și pe mine m-or afla; / Cine m-or afla pe mine / Om pămîntean n-a si nime, / Numa-o pasăre măiastră / Și-a zbura maicii-n fereastă / A zbura și-a ciripti, / Măicuții i-a povesti / Unde mi-am putut muri; /

---

[31] *Ibid.*, p. 6.

[32] Ideea avea să revină la M. Eminescu în *Povestea codrului*: ,,Împărat slăvit e codrul, / Neamuri mii îi cresc sub poale, / Toate înflorind din mila / Codrului, Măriei Sale".

[33] Tache Papahagi, *Poezia lirică . . .*, p. 180.

[34] În poezia *Veste* din *Nebănuitele trepte*.

[35] *Antologie . . .*, p. 408—409.

[36] *Ibid.*, p. 472.

[37] *Ibid.*, p. 390.

[38] *Ibid.*, p. 411.

[39] *Folclor din zona Codrului*, p. 149.

[40] Vezi îndeosebi balada *Nevasta fugită*, la Al. I. Amzulescu, *Balada familială*. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei, 1983, tip. 131, p. 79, baladă care, mai ales în Transilvania, a dat naștere unor fragmente lirice.

[41] *Folclor din zona Codrului*, p. 91.

În mijlocul pădurii / Ducînd doru bădiţii"[42]. Versurile citate aduc ceva din atmosfera *Mioriţei*, constituind totodată una din cele mai elocvente mărturii ale adîncimii la care a ajuns sentimentul naturii în creaţia noastră poetică populară.

În ordine istorică, ,,codruţu-i românesc"[43], pentru că el, ,,fratele codru — săracul / ne-o ţinut şi lungit veacul"[44]. Către codru s-au îndreptat în ceasuri de restrişte gîndurile celui năpăstuit, fie că era vorba de tînărul înrolat cu forţa într-o armată străină de interesele neamului său[45], fie, mai adesea, de plugarul prigonit de ciocoi şi zapcii[46], pentru că el, codrul, este acela care-i apăra pe haiduci (,,pribegi", în Transilvania) ,,de domnari şi de jendari / Şi de alţi căpăi mai mari"[47]. Tocmai de aceea, lui, codrului, i se adresează haiducul cu fraternă afecţiune: ,,Tu mi-eşti frăţiorul meu, / Cu tine trăiesc şi eu. / Tu să mă aperi pe mine, / că eu sînt frate cu tine. / Cînd m-a căta potera / Să m-ascunzi sub poala ta / Şi să mă răzbuni pe mine / cînd ciocoiul pe-aici vine"[48].

Dar acea îndelungată şi intimă convieţuire om—codru i-a prilejuit celui dintîi permanente meditaţii referitoare la ritmurile vieţii omului şi ale naturii: ,,Codru de ce gălbeneşte, / Omu de ce bătrîneşte / Nime-n lume nu gîceşte. / Frundza gălbenè de vînt,/ Omu bătrînè-de gînd; / Frundza gălbinè de vînturi,/ Omu gălbinè de gînduri"[49] sau ,,Codru gălbinè de vînt,/ Omu tînăr de urît; / Codru gălbinè de soare, / Omu tînăr de dor mare"[50].

În succesiunea lor neîntreruptă, ritmurile cosmice măsoară trecerea timpului, punîndu-şi pecetea asupra vieţii naturii şi omului: ,,Codrule, pă vîrvu tău / Crească iarbă şi sarsău! / Codrule, cînd te-am trecut / Tu-ai fost verde şi io prunc, / Pă cînd am vinit napoi / Tu-ai fost vested şi uscat, / Io bătrîn şi supărat, / De multe rele mîncat. / Tu-ai fost veşted şi pălit, / Io bătrîn şi năcăjit, / De multe rele păţit"[51] sau: ,,Săraci cărările mele, / C-o crescut iarba pe ele, / Crescut-o şi s-o uscat / Pînă m-am mai înturnat"[52]; sau, un ultim exemplu: ,,Aşa trece viaţa mea / Cum cade-n codru frunza; / Aşa trec şi anii mei / Cum cade frunza din ei"[53].

Comparînd ritmurile cosmice ce rînduiesc existenţa codrului cu ritmul liniar al propriei sale existenţe, meditaţia omului devine gravă, dar înţeleaptă în acelaşi timp, fără accente de deznădejde. De o parte, multiple afinități și intimități, de altă parte destine atît de diferite, pentru că, față cu veșnicia celui dintîi, viața omului e efemeră „ca și frunza codrului": „Și codruțu-i supărat / Toamna cînd rămîne uscat, / Nu-i ca mine cu bănat. / Codruț, nu te supăra, / Că luna lui mai a veni / Și iarăși îi înverzi, / Da sărac' inima mea, / Dac-o dată să topè / Șohănit nu înverzè, / Nici toamna și nici vara / Șohănit pînă-i lumea" [54].

---

[42] *Antologie ...*, p. 387.

[43] I. Pop Reteganul, *Trandafiri şi viorele*; apud Tache Papahagi, *Poezia lirică ...*, p. 181.

[44] *Ibid.*, p. 176.

[45] ,,De m-a ţine neamţul rău / Frunza şi codru-i al meu" (,,Tribuna", IV (1887), nr. 17, p. 283) sau ,,Duce-m-oi să şiu pribag / Pin pădurea cea de fag" sau ,,Şi-oi căta codru de larg / Să văd cumu-i şi pribag" (Tache Papahagi, *Graiul şi folclorul ...*, p. 19).

[46] ,,Bate vîntul, bate vîntul, / Bate vîntul, mişcă crîngul, / Pe mine mă bate gîndul / (lasă crîngul / Să iau cîmpul, / Ies la cîmp ca să mă sting, / Dar de crîng / Mai rău m-aprind" G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 289).

[47] Tit Bud, *Poezii populare ...*, p. 43—44.

[48] Tache Papahagi, *Poezia lirică ...*, p. 180.

[49] *Antologie ...*, p. 476.

[50] *Ibid.*, p. 394.

[51] *Folclor din zona Codrului*, p. 91—92.

[52] *Ibid.*, p. 110.

[53] *Ibid.*, p. 184.

Codrul reprezintă spațiul în care se înalță, între altele, bradul ce însoțește riturile ce marchează momentele capitale din viața omului, din leagăn pînă la mormînt. „Ce, brade, ț-ai d-oblîncit / Că din codri ț-ai pornit? / Din codri, din codri verzi / Și de la izvoară răci ..." — se spune, de exemplu, într-o variantă din *Cîntecul bradului* la înmormîntare [55]. În ordine poetică, viața codrului este invocată uneori spre a sublinia, prin contrast, drama dispariției omului: „Nici o moarte nu-i amară / Ca moartea de primăvară / Pe-nfrunzitul codrului, / Pe cîntatul cucului ..." [56]. Anotimpurile ritmează, cum se știe, viața haiducului, în raport cu cea a codrului; în raporturi similare se găsesc codrul și păstoritul: brazii „nalți încetinați" se „leagănă" pentru că „mai sînt douătrei zile / Și p-aici pustiu rămîne, / Rămîn stîni / fără stăpîni, / strunguțe / fără oițe / Scaune făr' de băcițe ..." [57].

Multitudinea și diversitatea ipostazelor în care apare codrul în creația noastră folclorică (și nu ne-am referit aici decît la cea poetică) indică însăși amploarea raporturilor dintre om și codru în viața noastră etnică. În legătură cu aceasta se impune să reamintim precizarea foarte importantă pe care a făcut-o Const. C. Giurescu în *Istoria pădurii românești* ... : „Nu retragerea la munte, ci retragerea la pădure" [58] a caracterizat epoca migrațiilor și apoi epocile cotropirilor de tot felul ale pămîntului românesc.

Ar fi greu de delimitat cu precizie semnificațiile și funcțiile ce le-a înregistrat de-a lungul timpului codrul și în general natura în cultura populară, de la animism, dendrolatrie și mit, pînă la simbol și metaforă. Frazer credea că în momentul în care un arbore nu mai e „privit ca trup al spiritului, ci doar ca reședința sa, pe care o poate părăsi după voie, s-a realizat un progres însemnat în gîndirea religioasă. Animismul începe să se transforme în politeism" [59]. Momentul acesta e deci foarte îndepărtat în timp, drumul ce a trebuit să-l străbată pînă să ajungă la stadiul de simbol și metaforă fiind extrem de lung.

Dincolo de aceste dificultăți, ceea ce rămîne ca o realitate incontestabilă foarte pregnantă este prezența masivă și polisemantică a codrului în cultura tradițională, folclorică, a poporului român și faptul că a hrănit de timpuriu și neîncetat, pe întreaga ei durată de pînă acum, cultura noastră savantă, începînd cu literatura și terminînd cu muzica și artele plastice (să ne gîndim doar la Grigorescu în ale cărui pînze pădurea constituie adesea însăși tema unor peisaje (*Peisaj la Posada*, de ex.) sau fundalul unor compoziții (*Turmă mică* ș.a.) și mai ales la Ion Andreescu, *Pădurea de fagi*, *Stejarul*, *Pădure desfrunzită*, *Iarna în pădure* ș.a.).

---

[54] *Antologie* ..., p. 385.

[55] *Flori alese din poezia populară*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, „Biblioteca pentru toți", 1960, p. 35.

[56] *Ibid.*, p. 54.

[57] *Ibid.*, p. 237.

[58] P. 29 ș.u.

[59] *Op. cit.*, I, p. 247.

Necercetată decît cu totul sporadic și tangențial pînă acum, problema aceasta se impune a fi studiată temeinic, deoarece de ea se leagă unele din trăsăturile proprii, care particularizează arta românească în cadrul celei universale. Tudor Vianu, de pildă, arăta că ideea potrivit căreia pătrunderea sentimentului naturii în literatura cultă reprezintă o inițiativă a preromantismului și romantismului nu se aplică în cazul nostru, al românilor; la noi sentimentul naturii a pătruns direct din poezia populară, înaintea apariției curentelor amintite [60], cazul *Sburătorului* lui Eliade Rădulescu constituind — spunem noi — exemplul cel mai concludent. Să reprezinte, oare, aceasta o particularitate exclusiv românească, sau e proprie și literaturii altor popoare europene? În acest caz, trebuie nuanțată însăși formularea privind rolul și locul romantismului în promovarea sentimentului naturii în literatura universală.

Ceea ce se constată apoi, la o cercetare fie chiar fugitivă, e că nu pastelul este specia literară cultă care a valorificat în primul rînd și în cea mai mare măsură mitul, motivul poetic al codrului, ci altele, între care lirica erotică ocupă un loc prioritar, alături de poezia socială și patriotică și de meditația filozofică. Codrul nu a fost cîntat deci numai pentru frumusețea lui privită în sine, ci în strînsă legătură cu întreaga existență a omului.

Evident, fiecare scriitor a înțeles să valorifice în felul său motivul folcloric de care ne ocupăm, și lucrul acesta s-a realizat, de regulă, atît prin acordarea lui la mesajul propriei creații, conferind motivului sensuri noi, cît și la aspectele legate de realizarea artistică. Cu toate acestea, sînt foarte frecvente, în orice caz mult mai frecvente decît la prima vedere, cazurile în care motivul codrului își păstrează semnificația folclorică, și chiar forma lui originară, ceea ce e de natură să certifice valoarea lui intrinsecă, recunoașterea de către creatorii culți a bogatei încărcături semantice și expresive realizată la nivel popular. Spre exemplu, imaginea codru „împărat slăvit", codru „crai bătrîn", alături de apelativul „Măria Ta", dar și cel de „codruțule", „frate" ș.a. le regăsim la numeroși autori, ca și consonanțele sufletești la care ne-am referit, alături de meditația pe marginea fenomenului îmbătrînirii progresive și ireversibile a omului și continua reîntinerire, an de an, a codrului, așadar mecanismul ce explică veșnicia acestuia, toate le regăsim în forme foarte apropiate de cele din poezia populară. Personalitatea scriitorului e prezentă desigur în selecția și organizarea materialului, în sensibilitatea ce o investește și în expresia ei artistică.

Codrul a pătruns de timpuriu în poezia cultă românească, în perioada de început fiind menționat doar sporadic. Astfel, la Ienăchiță Văcărescu, în *Amărîtă turturea*, întîlnim versurile : „Trece prin pădure verde / Și se duce de se pierde / Zboară pînă de tot cade / Dar pre lemn verde nu șade". I. Budai Deleanu vorbește, în *Țiganiada*, de „codru cel verdișor", Vasile Aaron spune, în *Anul cel mănos* : „Iată codrul înverzește / Firea toată se clătește", iar despre pupăză : „Ci și tu ca o nebună/ Cîntați în codru dinpreună". La C. Conachi, în *Amorul din prietesug*, întîlnim versul : „Codri cu copaci sălbatici printre petre răsturnate", iar Gh. Asachi spune despre Dochia, din poemul cu același titlu : „Ea se-ndeamnă a fugi / Prin a codrului potică / Ea ascunde al ei trai". În fine, Vasile Cîrlova, primul poet român modern, notează în *Păstorul întristat* : „Voă natura vă este dată / Vînturi și codri voă zîmbesc", iar în poezia *Înserarea* întîlnim strofa : „Cînd o dumbravă deasă, cu frunte prea măreață / Încoronează cîmpul s-arate mai frumos / Și ne-ncetat din sînu-i revarsă cu dulceață / Pă-ntinderea cîmpiei un vînt mai răcoros" ș.a.

---

[60] *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, în vol. *Studii de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 555.

Vasile Alecsandri, unul dintre descoperitorii poeziei noastre populare și totodată unul dintre întîii ei editori, cum se știe, valorifică și el codrul, și nu numai în pastelurile sale, ci și în celelalte cicluri de poezie : *Doine*, *Lăcrimioare*, *Suvenire*, *Mărgăritărele*, *Legende* ș.a. În *Miezul iernii* natura îi apare poetului ca un templu, munții fiind „a lui altare", iar „codrii organe sonore"; „în păduri trosnesc stejarii". *Viscolul* „se ridică de prin codri, de pe dealuri . . ." și codrul „clocotește". Alteori, „a înflorit, și frunza lui lin se bate", iar cînd „Trece voinicul pe lună", codrul „voios răsună", ca în poezia populară. O notă de nostalgie plutește peste versurile în care e vorba de sfîrșitul verii : „Vara trece, iarna vine / Și tu codre te-ai uscat" sau „Iarna vine, vara trece / Și pădurea s-au rărit". Codrul apare la Alecsandri ca martor al vieții și luptei haiducilor : „Să ținem codrii și valea / Noi vitejii amîndoi ; / Să dăm groaza prin ciocoi". Ca și în poezia populară, codrul e martorul sentimentelor de dragoste, numai că în creația patriotului preocupat de istoria națională, eroii sînt Dragoș și „o albă copiliță, Moldova", care e chiar „ursita" lui.

În poezia lui Vasile Alecsandri codrul este implicat cu deosebire în poezia patriotică și în cea cu caracter legendar. Astfel, în poemul istoric *Dumbrava Roșie*, la năvala leșilor un „freamăt de suspinuri", „de glasuri nădușite / S-aud în sînul nopții" „Și către munți se-ndreaptă l-a codrilor desime", satele alergînd către adăpost „în fund de codri". Apărătorii lor însă ies „ca frunza-n codri la vîntul primăverii". În timp ce satele ard „în foc de codri", începe lupta, „pădurea se trezește" și „chiotește", pentru că în trecut „Stejarul cu voinicul era frate de arme, / Iar codrii, cetăți unde mînați de a lor soarte, / Românii găseau viață, dușmanii găseau moarte" *(Vlad Țepeș și stejarul)*.

Alături de contrastul dintre viața perisabilă a omului și reîntinerirea periodică a codrului, din poezia populară, la Alecsandri apare și paralelismul dintre ele. La moartea lui R. Rolla, poetul scrie : „Din zi în zi pădurea bătrînă se rărește !/Azi un stejar, mîni altul, pe rînd se prăbușește !/ Și largi poiene triste rămîn în locul lor/. . . /Așa din stolul nostru de oameni cu tărie/Ce-au scos această țară din robie/. . . /Azi unul, mîne altul se duc din astă lume" etc.

Dar una din cele mai semnificative creații ale poetului de la Mircești în ceea ce privește valorificarea motivului de care ne ocupăm este creația, de mare popularitate pînă acum cîteva decenii, *Ștefan vodă și codrul:* „Ștefan Vodă rătăcit/Intră-n codrul înfrunzit,/Codru-i zice :

,,Domn viteaz!/Ce-ţi curg lacrimi pe obraz?"/ — ,,Ah, îmi plîng ostaşii mei/Morţi, luptînd ca nişte smei!"/Codrul zice: ,,Dragul meu, /Încetează plînsul tău, /Căci din brazii mei trufaşi/Face-ţi-oi voinici ostaşi/Ca să scapi biata moşie/De păgîni şi de urgie", după care ,,Codrul puse a vui,/Brazii a-şi însufleţi,/Pe stejari a mi-i trezi/. . ./", iar Ştefan pleacă la luptă ,,Peste munte şi muncel/Cu tot codrul după el" etc. Sînt puţine creaţiile poetice în care destinul istoric al poporului român, împletindu-se cu cel al codrului, a redat atît de direct şi de plastic.

Dacă virtuţile poetice ale creaţiei lui Alecsandri aveau să fie depăşite în curînd de cele ale lui Mihai Eminescu, momentul Alecsandri se înscrie ca un moment de mare însemnătate în procesul îndelungat de valorificare a mitului codrului în literatura română.

Despre prezenţa codrului şi a naturii în poezia lui Mihai Eminescu s-a scris mult, mai ales în ultimul timp. Foarte adesea poetul urmează de-aproape modelul popular şi nu numai în ceea ce priveşte semnificaţia, ci şi forma acestuia, inclusiv metrica şi versificaţia (*Ce te legeni*, *Revedere*. . .). Şi la el, între om şi codru există legături intime ce se traduc în vibraţii asemănătoare şi în stăruitoare chemări reciproce (*Floare albastră*, *Dorinţa*, *O, rămîi* etc.) sau în nostalgii ale unor ani apuşi. Ca şi în poezia populară, codrul este cadrul ospitalier şi deopotrivă ocrotitor al dragostei. Dar el e şi ,,împărat slăvit", care adăposteşte şi face să crească şi să-i înflorească sub poale ,,neamuri mii" (*Povestea codrului*), după cum, în vreme de război, e ,,clocot de zgomot", ,,freamăt", ,,zbucium" şi ,,cetate": ,,Tu să ştii, iubite frate, că nu-s codru, ci cetate" — îi spune codrul lui Muşatin (*Muşatin şi codrul*). Codrul e limanul la care revine în cele din urmă rătăcitorul: ,,Codrule, codruţule,/Ce mai faci, drăguţule/Că de cînd nu ne-am văzut/Multă vreme au trecut/Şi de cînd m-am depărtat,/Multă lume am umblat" (*Revedere*). În poezia populară codrul se leagănă ,,fără ploaie, fără vînt" ,,cu crengile la pămînt", pentru că ,,vin meşteri" care îl vor tăia şi îl vor face ,,drănicioare". La Eminescu, ca şi la Alecsandri, legănatul codrului fără ploaie şi fără vînt e motivat prin trecerea timpului: ,,Ziua scade, noaptea creşte/Şi frunzişul mi-l răreşte", rămînînd pustiit în cele din urmă (*Ce te legeni*), deşi, în altă parte, poetul subliniază, asemeni poetului popular, veşnicia codrului, în contrast cu vremelnicia omului: ,,Vreme trece, vreme vine,/Tu din tînăr precum eşti/Tot mereu întinereşti/. . ./ Numai omu-i schimbător,/Pe pămînt rătăcitor,/Iar noi locului ne ţinem,/ Cum am fost aşa rămînem" (*Revedere*).

În cazul marelui nostru poet naţional trebuie, desigur, să avem în vedere şi frecvenţa cu totul remarcabilă a codrului în creaţia sa, dar, mai presus de aceasta, trebuie să ţinem seama de semnificaţia ce i-a conferit-o poetul şi de expresia artistică a producţiilor pe care le-a inspirat, căci prin aceasta îndeosebi codrul, ca motiv poetic, ca mit şi simbol artistic a pătruns în literatura universală. S-a afirmat, cu îndreptăţire, că Eminescu a reuşit ,,să proiecteze natura în ordinea mitului" şi să ,,proiecteze" astfel ,,peisajul românesc" ,,în eternitate"[61]. Aşa cum spuneam, cel puţin în cazul codrului, încărcătura mitică se evidenţiază la tot pasul chiar la nivel popular, viziunea mitică în care apare fiind însăşi viziunea populară asupra codrului. Astfel, proiectarea codrului în mit se înscrie organic în poezia populară și sînt numeroși scriitorii care au intuit-o și au încercat să o pună în valoare în propria lor creație. Eminescu a investit-o însă cu forța geniului. Dar se impune să precizăm că sînt numeroase cazurile în care poezia populară românească n-a trebuit să-l aștepte pe Eminescu sau pe un alt creator de mare talent spre a izbuti să pătrundă în eternitate prin valorificarea sîmburelui mitic, inclusiv mitul de care ne ocupăm, sau a peisajului românesc. *Miorița*, *Toma Alimoș*, spre exemplu, dintre balade, sau *Cîntecul bradului*, dintre producțiile rituale, sînt concludente în acest sens.

---

[61] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 555.

Valorificarea în plan artistic a codrului se continuă în literatura noastră și după Eminescu, înregistrînd aspecte inedite. La George Coșbuc, viziunea mitică e dominantă, așa cum e și în numeroase alte creații ale sale pe teme din cele mai diferite. Astfel, codrul e ,,puternicul rege'' ce ,,aude prin noapte/Și bine-nțelege/Al oștilor vuiet/Din norduri pornite/. . . /'' ; el se face ,,galben'', ,,tremură'', ,,cu vîntul se luptă,/Pocnește și sună/ Și-și urlă durerea,/Căci vîntul îl prinde/Și-l strînge de mijloc/Topindu-i puterea !/Și codrul se-ndoaie'', pentru ca în cele din urmă să moară ,,cu fruntea/Pe pieptul naturii,/Și moare natura/De jalea pădurii/În toamnă tîrziu'' (*Toamna tîrziu*). Întregul poem stă așadar sub semnul mitului, avînd totodată un puternic caracter dramatic. Pentru Al. Mateevici, ,,Limba noastră-i frunza verde, zbuciumul din codrii veșnici'' (*Limba noastră*). La M. Cruceanu, *Pădurea de gheață* ,,e un templu măreț, dar fără zeu'', în care ,,adînc un suflet își doarme somnul greu'', iar la V. Voiculescu, ,,codrul/care pare/de ceară/Miroase a sfînt'' (*Plîns de toamnă*) ș.a. Nu intenționăm însă să întreprindem aici o cercetare propriu-zisă în legătură cu prezența codrului în poezia românească ; vom schița doar cîteva din liniile generale ale viziunii proiectate asupra lui de către trei dintre poeții mai reprezentativi ai Transilvaniei. Astfel, în poezia lui Aron Cotruș apar adesea ,,codrii nepătrunși'' (*Prin codrii nepătrunși*), codrii uriași și ,,cîntători ai libertății mele'' (*ibid.*), codrii ,,evocatori ai unei copilării rămase departe, în urmă'' (*ibid*) ; într-un tablou simte cum ,,parcă-mi freamătă păduri bătrîne românești'' și în care simte totodată ,,toată țara'' (*Pe un tablou*). Pădurea ,,doinitoare'' îi vorbește parcă, încercînd să-l oprească să plece : ,,Bătîndu-mă ușor și prietenos pe umăr/Cu tremurînde brațe făr de număr. . . ''(*Prin întuneric de pădure*). Alteori, cînd intră ,,în codrul fără fund'', simte că intră ,,în străvechiul suflet al Ardealului'' (*În adînc de codru*), deoarece pentru Aron Cotruș pădurea adăpostește însuși sufletul trecutului nostru de pe plaiurile transilvane ; străvechii codri ardelenești sînt evocați pînă și de rafturile de stejar ale bibliotecii sale și de ,,freamătele sobei'', dat fiind că pentru poetul nostru codrul e înainte de toate ,,casă românească'', și anume casă românească transilvăneană, iar el e înstrăinatul care tînjește după peisajul și liniștea lăsate acasă. În poezia lui Cotruș codrul apare astfel într-o viziune apropiată de cea întîlnită într-o poezie maramureșeană și, totodată, într-una, mai generală, dezvoltată de Eminescu și de Octavian Goga : codrul ca obsesie a înstrăinatului de comunitatea de origine.

O. Goga, ,,poetul pătimirii noastre'', cel înstrăinat de mic copil de satul său de la poalele munților, invocă frecvent codrul, pentru că acesta îi apare ca martor solidar cu suferințele și cu nădejdile neamului. Istoria, toate ,,poveștile noastre'' [citește legendele !] ,,dorm'' ,,în leagănul [. . .] de codri și stînci" al munților (*În munți*). Codrul, „bătrînul crai", „e înfrățit cu noi", de aceea „se înfioară" și „povestește de jale", alteori schimbă jalea „în cîntec" (*ibid.*). Reîntors după multă vreme, poetul îi adresează rugămintea să-i povestească „din frunză" povestea îndurerată a dispărutei case părintești, acum cînd, după îndelungate rătăciri prin lume, „bătrîne codru", „părinte-al meu din vremi demult", „ajung la sînul tău „e tată" (*Reîntors*).

Codrul, pădurea de brazi „mi-e sfîntă și-atîta de dragă" *(În munți)* — spune poetul — și ea „o catedrală pare" *(În brazi)* ; frunza lui „plînge", alteori freamătă „zmerită", ceea ce aduce a „glas cucernic de tropare" ; codrul, părtaș al suferințelor românilor ardeleni, cîntă „cîntecul de-ngropăciune/Al doinei noastre care moare" de jale *(În codru)*, acum cînd a dispărut pînă și lăutarul, cîntărețul care „asculta"/urma/ „glasul codrilor", „cetluind pe patru strune/Taina svonurilor multe?" *(Așteptare)*. Poetul se prosternează în fața codrului : „La poarta-mpărăției tale/Plec fruntea mea înfierbîntată/La poarta ta eu mă cutremur,/Curat e duhul lumii tale" *(În codru)*, pe ale cărui frunze „înfiorate" „Eu văd cum tremură și-nvie/Nădejdea visurilor noastre" *(ibid.)*. Aceasta și pentru că el — codrul — evocă nu numai suferințele, ci și gloria străbună. Referindu-se, de pildă, la Ștefan cel Mare, poetul spune : „Să nu se-nfioare de numele tău/Nu-i frunză în codrii Moldovei" *(De la noi)*. Tot din codrii porneau la luptă, „strîngînd săcuri la subțioară /Feciorii mîndrei Cosînzene" *(Oltul)*.

La Lucian Blaga, care spune undeva : „Om de pădure sunt și-mi place frunza" *(Soare iberic)*, codrul ni se înfățișează, de asemenea, într-o viziune proprie, mai depărtată de cea populară, dar care valorifică elemente de ordin mitic, desprinse din folclor sau inventate de el însuși, pentru că, așa cum mărturisește chiar el, „Născocesc motive mitice la orice pas, fiindcă fără o gîndire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie" [62]. Avem de-a face la Blaga cu un proces de adîncire și de subliniere a miticului în sens filozofic și arhaic, ceea ce contribuie la realizarea unei atmosfere de taină, de mister, proprie poeziei sale în general.

Grație mai ales formulei „Mire-te, dezmire-te", poezia intitulată *Inima pădurii* sună ca un străvechi descîntec, în care „zilele pădurii" apar ca „zile ale facerii", ale începutului de lume, „locul unde toate cresc". Codrul e însă și „patria verde" a haiducului, cel ce intră în adîncurile lui „pînă unde/se-nchid toamna șerpii sub stîncă" ; haiducul „va să desferece duhul pădurii/și șipote negre cari cîntă" *(Haiducul)*.

Și pentru Blaga, ca pentru atîția din poeții noștri, codrul este evocator al copilăriei, dar ideea îmbracă la el o expresie foarte personală : „Numai sîngele meu strigă prin păduri/după îndepărtata-i copilărie,/ ca un cerb bătrîn/după ciuta pierdută în moarte" *(În marea trecere)*.

Bradul, cu bogata-i mitologie, inclusiv în tradiția românească, apare și la Blaga, dar cu semnificația folclorică adaptată propriei concepții — *Cîntecul bradului* și *Cetini negre* — în acesta din urmă formula „cetini verde" venind să substituie parcă „frunza verde" și imprimînd poeziei o tonalitate deosebită și o notă de mister obsesiv. „Gorunul din margine de codru" cu frunza „jucăușe" e copacul din care „îmi vor ciopli nu peste mult sicriul" *(Gorunul)*; „buhele" (cucuvaiele), păsările nopții prevestitoare de moarte, „s-așează ca urne pe brazi". În munți, în miez de noapte, ciobanul își îngroapă „la rădăcinile brazilor, lîngă blestemul cucutelor", „mieii uciși de puterile codrului" *(În munți)*; pentru oi, „noaptea pădurii e vis lung și greu" *(ibid.)*. „Duhurile de pădure" apar și pe streșinile catedralelor *(Anno domini)* etc.

---

[62] Lucian Blaga, *Poezii*. Ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Editura pentru Literatură, 1966, *Note*, p. 477.

Dar pădurea aceasta tainică și născătoare de spaime metafizice este chiar aceea pe care și-o dorește însuși poetul. Sub soarele iberic, el simte că i-ar „trebui de-aiurea dezmierdare/multa-nrourata slavă,/ a Valachiei deasă, largă/reavănă dumbravă" *(Soare iberic)*.

Mitul codrului nu a fost ocolit nici de scriitorii de azi și avem convingerea că el va face să vibreze și sensibilitatea celor ce vor veni după ei, atîta timp cît se va mai auzi grai românesc pe aceste locuri, chiar dacă codrii noștri le vor inspira creații peste care vor adia tot mai mult undele nostalgiei. Încrezători, totuși, în conștiința generației noastre și a celor viitoare, încheiem cu textul unei scurte dar foarte sugestive poezii a lui Marin Sorescu, intitulată *Foaie verde*: „Codrule,/Dă-mi o frunză de sus,/Pentru lumină și pentru tinerețe,/Și pentru viața care nu moare./Codrule,/Dă-mi o frunză de jos,/Pentru întuneric și pentru bătrînețe,/Și pentru moartea care nu învie./Noi ne-am scris sufletul/Pe frunze . . . /Codrule,/ Dă-mi toate frunzele tale/Să cînt din ele./Sau mai bine cîntă tu/Și cu sufletul meu" [63].

LA GRANDE FORÊT – MOTIF POÉTIQUE FONDAMENTAL DANS LA LITTÉRATURE ET LE FOLKLORE ROUMAINS

(Résumé)

A partir de l'idée que la grande forêt est, dans la littérature et le folklore roumains, un thème poétique fondamental, cette recherche fait voir qu'il représente également *un mythe*, fondamental même, au moins aussi ancien et fécond dans la littérature roumaine que les autres quatre mythes (Traian et Dochia, la Mioritza, le Maître Manole et le Sylphe) que G. Călinescu mettait à la base de notre littérature.

Comme pour la paysannerie d'autres pays, la forêt est, pour les Roumains, non seulement l'espace *concret* et *profane* d'où l'on prend les moyens de subsistance, mais aussi l'espace *sacré*, celui des anciens rituels d'initiation des adolescents, ou bien celui où résidaient les ancêtres et les dieux protecteurs, parmi lesquels le dieu de la végétation et les démons sylvains, de nature mythique-magique.

La grande forêt est ainsi à envisager non seulement dans ses aspects matériels ou historiques (très significatifs, il est vrai, pour le passé de notre peuple, surtout à l'époque des migrations mais aussi pour la résistance contre les tendances d'asservissement par les empires); elle est à analyser comme une réalité spirituelle, mythique et magique, dont l'emprise sacrée et démonique a été forte sur la mentalité des générations. Déjà démythisée et désacralisée elle garde néanmoins des traits mythiques, après avoir inspiré pas mal de croyances, représentations et créations artistiques.

---

[63] *Poeme*. Cu o prefață de Cornel Regman, București, Editura Albatros, 1976, p. 116.

Dans la création folklorique roumaine, et à partir de là, dans notre littérature et culture (en musique et dans les arts plastiques), la grande forêt n'est donc pas seulement un motif poétique, mais aussi un *mythe* et un *symbole national*. Ce fait est à étudier dans un cadre comparatif, pour essayer d'établir en quelle mesure il est présent dans d'autres cultures, sous quelles formes, etc.

Cette étude précise la place de la grande forêt dans la poésie populaire roumaine, relevant une série de nombreuses hypostases sous lesquelles elle s'y manifeste. La deuxième partie de l'étude fait voir la présence du thème dans la littérature roumaine, seulement dans la poésie, déjà avant le préromantisme et le romantisme jusqu'à la littérature contemporaine. On met en évidence, moyennant des exemples, la manière spécifique dont le motif de la grande forêt a été mis en valeur par divers écrivains roumains.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **FOLCLOR ŞI MITOLOGIE ÎN PAGINILE „REVISTEI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ”.** Sînt puţine, e drept, revistele literare care acordă un spaţiu ceva mai larg problemelor de cultură poporană şi deci, implicit, celor de mitologie românească. Între acestea însă, „Revista de istorie şi teorie literară” constituie deja o excepţie. Dacă vom urmări, de pildă, sumarul revistei, începînd cu anul 1983 — cînd la conducerea acestei prestigioase publicaţii este numit un colectiv redacţional de certă vocaţie, sub conducerea directorului Zoe Dumitrescu Buşulenga şi a redactorului-şef Nicolae Florescu —, vom observa că, pe lîngă problemele de strictă specialitate, sînt incluse firesc şi cele referitoare la cultura spirituală poporană sau cele care formează obiectul unor discipline conexe.

Aşa, de exemplu, în numărul 1/1983 începe publicarea în foileton a tezei de doctorat a lui Mircea Eliade privitoare la o problemă majoră a filozofiei orientale. În numărul 2/1983 este publicat studiul lui Petru Caraman *Un motiv alegoric în folclorul românesc şi în cel polonez*, care continuă neîntrerupt pînă la numărul 2/1984. Nota de ediţie, semnată de Iordan Datcu, are meritul de a pune în valoare contribuţia remarcabilă a etnologului ieşean la cercetarea unor aspecte fundamentale ale culturii poporane, proiectate pe un larg orizont comparatist.

În numărul 3/1983 întîlnim o substanţială contribuţie a profesorului Dan Grigorescu, în chip adecvat numită *Mit şi cultură. Premise ale unei interpretări comparatiste*. Este relevat faptul că sensul literar al mitului nu poate fi cunoscut — fie chiar şi intuitiv — decît într-o perspectivă culturală clar definită. Tot în acest număr Felix Karlinger, prin *Contribuţii la cercetarea cărţilor populare*, aduce un bine venit omagiu lui Nicolae Cartojan, iar Marin Sorescu realizează o scurtă antologie de poezie poporană românească.

Sub semnătura lui I. Cheie-Pantea, în numărul 4/1983, este inclus un articol despre *Lucian Blaga şi valoarea ontologică a creaţiei*, care pune în evidenţă faptul că, pentru echilibrarea tensiunilor în drama *Meşterul Manole*, Blaga a extras din legenda populară semnificaţia şi valoarea existenţei creatoare pe care, apoi, o va aprofunda şi nuanţa potrivit viziunii sale filozofice.

O interesantă pledoarie pentru *Orizontul folcloric al civilizaţiei româneşti*, semnată de Răzvan Theodorescu, este inclusă în numărul 2/1984, iar în numărul următor, 3/1984, sub titlul *Haiducul în literaturile sud-est europene*, Mircea Muthu analizează acest termen de referinţă pentru studiul morfologic al formelor epice sud-est europene, constatînd că „alături de figurile înţeleptului şi parvenitului el consolidează romanescul şi contribuie la întreţinerea, în continuare, a spiritului epopeic”. La rubrica „Restituiri”, în numărul 4/1984, Iordan Datcu vorbeşte despre *Un ciclu de naraţiuni populare stenografiate*, avînd în vedere activitatea folcloristică a fraţilor Artur şi Raul Stavri.

Incitant şi pentru unele opinii, de tipul „cred că urmele bogomilismului în cultura populară română sînt nule”, este Ioan Petru Culianu în *Reconstituiri în domeniul mitologiei româneşti* (prezentare şi dialog consemnat de Andrei Oişteanu), prezent în numărul 3/1985.

Aprofundînd într-o anume perioadă a activităţii sale relaţia folclorului cu literatura cultă, Adrian Fochi publică în numărul 1/1986 studiul *Pînă la Hans Sachs şi de aici la G. Coşbuc*. Această latură a preocupărilor din ultimii ani ai regretatului Adrian Fochi este prezentată de Iordan Datcu. În numerele 2—3/1986 se remarcă, în primul rînd, iniţiativa revistei de a supune *În dezbatere — mitologia românească*; răspund anchetei Mihai Coman, Paul Petrescu, Grigore Popa, H.H. Stahl, Mihai Șora, Gh. Vrabie (să consemnăm și faptul că ancheta este realizată de I. Oprișan). Tot în numerele pe aprilie-septembrie 1986 este inclus studiul lui Andrei Oișteanu *Furarea astrelor — motive și semnificații mitice* (I), remarcabil atît prin calitatea expunerii, cît și prin modul expresiv al investigației, de epuizare a motivului pe direcția, în multe cazuri fertilă, a comparatismului. Reține atenția, în continuare, o contribuție semnată de Cornelia Călin pe marginea unei teme de interes major: *Cîntecul istoric în folclorul românesc*, și, desigur, Cătălina Velculescu, cu *Hasdeu și cercetarea cărților populare*. În fine, despre *O snoavă populară românească de la începutul secolului al XVIII-lea* scrie Mihai Moraru.

În numărul 4/1986 răspund la ancheta pe marginea mitologiei românești: I.C. Chițimia, Paul P. Drogeanu, Gheorghe Pavelescu, Dumitru Pop, Gheorghe Vlăduțescu. Continuă studiul lui Andrei Oișteanu *Furarea astrelor — motive și semnificații mitice* (II), iar în secțiunea ,,Remember" a rubricii ,,Restituiri" este prezent Mircea Vulcănescu cu studiul fundamental *Ion Creangă văzut de generația actuală*, un punct de vedere dintre cele mai interesante — cum subliniază de altfel o scurtă notă a redacției — cu privire la receptarea în perioada interbelică a personalității autorului *Amintirilor din copilărie*.

Numerele 1—2/1987 continuă publicarea opiniilor formulate de diverse personalități ale culturii noastre contemporane asupra mitologiei române. Răspund anchetei, de această dată, Valeriu Anania, Andrei Oișteanu, Ernest Bernea, Alexandru Popescu, Vasile Vetișanu și Răzvan Theodorescu. Din studiul profesoarei Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Receptarea lui Creangă azi*, reținem: ,,Și dacă Mircea Vulcănescu scria în 1935 acel superb eseu despre *Ion Creangă văzut de generația actuală*, în *Gînd românesc* din 1 ianuarie, deci cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, socotim că e timpul să ne întrebăm și noi înșine, nu atît despre stadiul actual al cercetărilor în ceea ce-l privește pe marele humuleștean, cît despre deosebirile dintre modul de abordare propus de mult regretatul gînditor și modul nostru actual de abordare". Rubrica ,,Texte și pretexte" cuprinde ultima parte a studiului lui Andrei Oișteanu *Furarea astrelor — motive și semnificații mitice* (III), iar la rubrica ,,Symposion" remarcăm articolul *Dănilă Prepeleac sau despre metaforă*, semnat de Roxana Sorescu.

Din numărul dublu 3—4/1987 merită subliniat, în primul rînd, studiul lui Mircea Vulcănescu *Ispita dacică* (comentariu de V. Vetișanu). Asupra unor aspecte teoretice ridicate de cercetarea mitologiei române în contemporaneitate își exprimă punctul de vedere Corneliu Bărbulescu, Gheorghiță Geană, Marianne Mesnil, Andrei Pleșu și N. Steinhardt etc. Semnalăm, de asemenea, contribuția lui Ernest Bernea la elucidarea unor probleme legate de *Credință, mit, reprezentare*.

În numerele 1—2/1988 răspund la dezbaterea pe marginea mitologiei române Silviu Angelescu, Ion Horațiu Crișan, Victor Kernbach, Petru Ursache și Al. Zub. Opiniile exprimate pe parcursul discuțiilor sînt evaluate critic de I. Oprișan. Întrucît paginile revistei rămîn în continuare deschise celor ce doresc să-și exprime un ,,punct de vedere" în această privință, considerăm că o viitoare participare a unor specialiști în probleme de folclor și etnologie, precum Romulus Vulcănescu, Ion H. Ciubotaru, Ion Cuceu, Ion Ghinoiu sau Nicolae Constantinescu, ar releva pe cît posibil noi și semnificative direcții de abordare a domeniului. Ne-ar interesa totodată opinia unui editor direct implicat în apariția cărților de folclor și mitologie, iar aici ne gîndim firesc la Iordan Datcu, dar și la redactorul-șef al ,,Revistei de etnografie și folclor", Alexandru Dobre, care, cu generozitate și competență, acordă, atunci cînd e cazul, un spațiu larg problemelor de mitologie românească. În sfîrșit, ar fi poate un gest cultural de maximă rezonanță strîngerea acestor ,,puncte de vedere" privitoare la aspectele definitorii ale cercetării mitologiei române într-un volum care să poarte, eventual, girul științific al înaltului forum care este Academia Română.

Ultimul număr apărut, 3—4/1988, ne oferă surpriza instituirii unei noi rubrici, ,,Mythos și Logos", destinată atît problemelor de mitologie și folclor, cît și receptării acestora în perspectiva filozofiei și antropologiei culturale. Să remarcăm, așadar, capitolul *Mătrăguna* din lucrarea inedită a lui Simion Florea Marian *Botanică poporană română* (prezentare și text stabilit de Brândușa Steiciuc); studiul lui Mircea Eliade *La Mandragore et l'Arbre Cosmique* (preambul de Mircea Handoca) și un alt studiu, *Mătrăguna și alte plante psihotrope*, semnat de Andrei Oișteanu.

În studiul *La facerea lumii cerul era foarte aproape de pămînt*, Adrian Șuștea scrutează mitul hierogamiei cosmice în legendele noastre poporane, constatînd totodată că expunerea acestei probleme printr-un *mythos* trebuie socotită mai degrabă o modalitate predilectă a gîndirii poporane în argumentarea filozofică.

Se cuvine, într-un fel, reținut și eseul lui Vasile Lovinescu *Sunt lacrimae rerum — pagini de meditație*, în prezentarea lui Victor Dumitriu, iar ,,În foileton" cursul de *Filozofia religiei*, ținut de Lucian Blaga în anul de învățămînt 1940—1941 la Facultatea de filozofie și Litere a Universității din Cluj. Despre importanța acestui curs pentru înțelegerea deplină a concepției lui Blaga față de fenomenul religios pledează succint Alexandru Surdu.

Contribuția acestei reviste la promovarea valorilor perene ale culturii spirituale poporane este desigur remarcabilă. Rămîne ca toate aceste studii și articole să fie în chip firesc integrate în circuitul științific de specialitate. (*ADRIAN ȘUȘTEA*)

ASPECTE ALE CULTULUI SOLAR ÎN CULTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

NICOLETA COATU

Ruga către Soare, ipostază comportamentală umană în legătură cu un străvechi cult solar, vizează modalitatea gestuală (imaginea dinamică ascensional-spirituală a omului în atitudine de adorare, în poziție verticală, cu mîinile ridicate deasupra capului, spre Soare) și forma de obiectivare verbală, prin cuvînt magic de invocare.

Cele mai vechi reprezentări umane în expresie plastică, în atitudine de rugă (în picioare, cu brațele în sus) aparțin artei rupestre preistorice. În peștera Magurata, din NV Bulgariei, la circa 20 km de Bielogradșik, s-a descoperit un ansamblu pictural (aproximativ 700 de figuri, realizate într-o manieră stilizată mai ales pentru figurile feminine), care a fost datat de V. Nikov din epoca fierului, în timp ce E. Anati îl consideră un sanctuar neolitic [1]. Unele reprezentări feminine (fig. 1) au o poziție verticală, iar brațele ridicate deasupra capului, cu palmele înăuntru, conturează imaginea unui cerc.

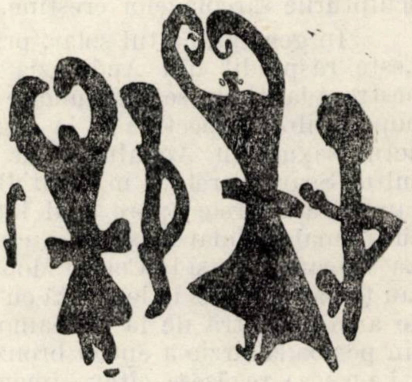


Fig. 1. Reprezentări feminine în poziție verticală, cu brațele ridicate deasupra capului, conturînd imaginea unui cerc (după M. Cîrciumaru, *Mărturii ale artei rupestre preistorice în România*, p. 61).

Ipostaza simbolică umană relevată este reprezentată și pe un fragment de vas din vîrsta bronzului, de la grota din Dions (Gard) (fig. 2), cu o imagine schematizată umană masculină (în varianta pozițională : picioarele în unghi de 90 de grade și brațele ridicate deasupra capului tot în unghi de 90 de grade).

---

[1] M. Cîrciumaru, *Mărturii ale artei rupestre preistorice în România*, București, Editura Sport-Turism, 1987, p. 61.

REF, tom 35, nr. 1, p. 19—31, București, 1990

Prin extensie, această postură marchează în timp atitudinea preoților și a preoteselor egiptene, feniciene, sumeriene, egeene, care înalță brațele deasupra capului, cu palmele mîinii spre cer, în semn de rugă [2]. A. Glory face observația că această atitudine adoptată și de asiatici era în mod egal utilizată de popoarele greco-latine [3].

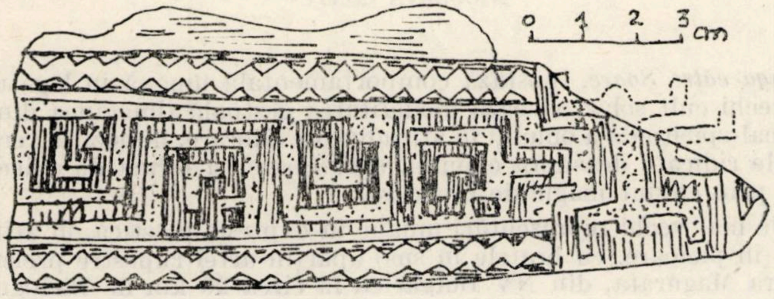


Fig. 2. Ornamente geometrice găsite în grota Dions (Gard) — Muzeul din Nîmes (după A. Glory, *Gravures rupestres schématiques dans l'Ariège*, în „Gallia. Fouilles et monuments archeologiques en France Métropolitaine", tome V, 1947, fasc. 1, p. 12).

Reprezentările umane cu brațele ridicate se regăsesc și mai tîrziu, în mărturii culturale de esență creștină, în picturile catacombelor și în sculpturile sarcofagelor creștine.

În general, cultul solar, prin mărturiile de artă rupestră preistorică, „este răspîndit din Andaluzia pînă-n Scandinavia", reprezentările rupestre adaptîndu-se „în funcție de fiecare regiune, la modul de viață al populațiilor respective și la organizarea economică și socială. Legat de actul sexual în Andaluzia, de cultul ambarcațiunilor în Scandinavia, cultul Soarelui relevă în Mont Bego o legătură între soare și boi ; la Valcamonica Soarele apare cînd înconjurat de adoratori, cînd în conexiune cu animalele (mai ales cerb), cînd acompaniat de războinici sau de case. La Valcamonica și la Col du Mont Cenis simbolul solar sub formă de roată sau țintar este pus în legătură cu cultul fecundității" [4]. Între reprezentările de artă rupestră de la Valcamonica (cu o întindere mai mare în timp, din perioada tîrzie a epocii bronzului pînă în prima jumătate a mileniului I î.e.n.) se regăsesc cîteva imagini de figuri umane cu brațele ridicate deasupra capului, asociate unor simboluri solare.

Cît de profund coboară în istorie această reprezentare în legătură cu cultul Soarelui, în spațiul de cultură românească?

Primele sesizări sînt ocazionate de cercetările de arheologie primitivă ale gravurilor parietale din peșterile Carpaților Meridionali. Între semnele speologice descoperite de C. Nicolaescu-Plopșor în grotele Băii de Fier, la Vaidеci, la Runcu și la Polovraci, unele semne rupestre au fost interpretate de autor în legătură cu cultul Soarelui. Între desenele aparținînd peșterii Pîrcălabu, arheologul român descifrează imaginea a doi oameni în picioare în poziția de adorare în fața Soarelui (fig. 3). Pentru a se confirma autenticitatea lor, desenele rupestre au fost trimise abatelui Breuil, care a făcut rectificarea datării propuse de Nicolaescu-Plopșor, scriindu-i : „Ele nu sînt paleolitice, dar intră foarte bine în stilul neolitic-eneolitic. Mai probabil pentru picturile noastre este că sînt eneolitice sau neolitice. Asemănarea lor cu picturile atît spaniole cît și scandinave, din această epocă, este foarte mare”[5].

---

[2] G. Contenau, *Manuel d'Archeologie Orientale*, I, Paris, 1937, p. 309.

[3] A. Glory, *Gravures rupestres schématiques dans l'Ariège*, în „Gallia Fouilles et monuments archeologiques en France Métropolitaine", V, 1947, fasc. 1, p. 11.

[4] M. Circiumaru, *op. cit.*, p. 164.

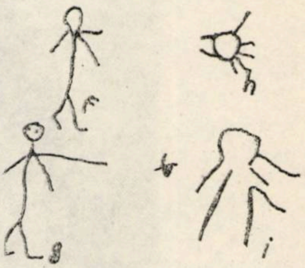


Fig. 3. Pictură rupestră de la Baia de Fier (jud. Gorj), din peștera Pîrcălabu ; doi oameni (fig. f, g) în poziție de adorare, în picioare, înaintea Soarelui reprezentat ca astru (fig. h) și ca astru umanizat (fig. i) (după M. Cîrciumaru, *op. cit.*, p. 67).

Între mărturiile arheologice care atestă un străvechi cult solar în spațiul românesc, ștampila de olar, descoperită de D. Rosetti în săpăturile de la Tei — Snagov, „reprezintă o figură umană în picioare, cu brațele deschise în prelungirea umerilor, cu avanbrațele ridicate și degetele mîinilor desfăcute. Deasupra fiecărei mîini se găsește un vas și ceva mai sus o roată cu șase raze, poate un simbol solar. La stînga principalului personaj, în al doilea plan, se află o a doua figură umană, mult mai mică, cu mîinile ridicate”[6] (fig. 4). Arheologul emite părerea că scenele cu asemenea figuri în ceramică de la sfîrșitul epocii fierului geto-dac prezintă analogii cu reprezentările mai vechi ale vîrstei fierului în Ungaria și Transcaucazia, la Helendorf.

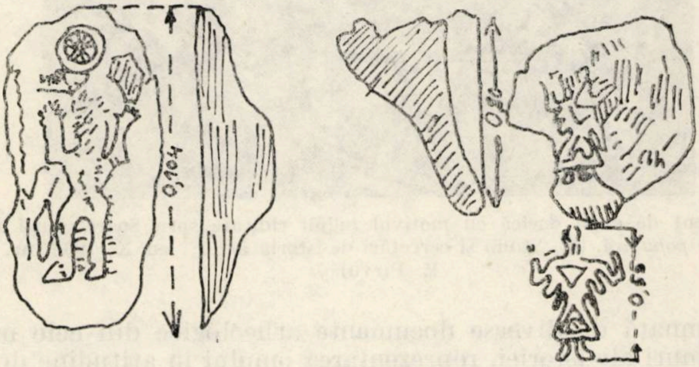


Fig. 4. Ștampilă de olar cu reprezentare umană în poziție de adorare a Soarelui (după D. Rosetti, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, în *Miscellanea. Din publicațiile Muzeului Municipiului București*, 1935, nr. 2, p. 70).

---

[5] *Ibidem*, p. 64.

[6] D. Rosetti, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, în *Miscellanea. Din publicațiile Muzeului Municipiului București*, 1935, nr. 2, p. 70—72.

Într-o altă serie de descoperiri, făcute în comuna Militari, punctul Boju [7], datate de V. Zirra în secolul III e.n., se include și un fragment de vas cu un decor ștampilat, cu motivul ornamental al unei mîini ridicate spre Soare (fig. 5).

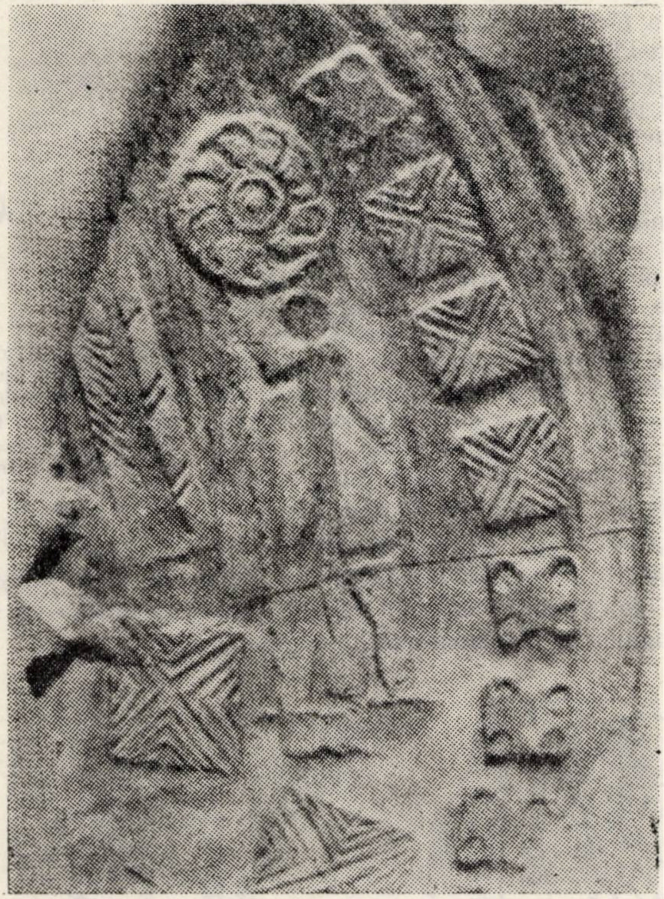


Fig. 5. Fragment de cupă dacică cu motivul mîinii ridicate spre Soare (după *Imagini ale soarelui în arta populară*, în „Studii și cercetări de istoria artei", an X, 1963, nr. 1 — Foto: E. Pîrvu).

Consemnată de diverse documente arheologice din cele mai îndepărtate vremuri ale istoriei, reprezentarea omului în atitudine de adorare în relație cu cultul solar parcurge de la primele ei atestări și pînă astăzi, integrată *în* și perpetuată *de* o tradiție cultural-orală românească neîntreruptă, un drum de transformări, de deconstrucție și reconstrucție, de destructurări și restructurări, sub imperiul stratificărilor și sincretismelor culturale.

---

[7] V. Zirra, *Raport preliminar al săpăturilor din comuna Militari, punctul Boju, regiunea București*, București, 1958.

În arta populară românească motivul este adus pînă aproape de secolul nostru de sculptura în piatră [8] sau se regăsește pe frontoanele locuințelor țărănești, ca în cazul bordeiului oltenesc din Castranova (fig. 6), ori al casei din Petroșița – Dîmbovița (fig. 7).

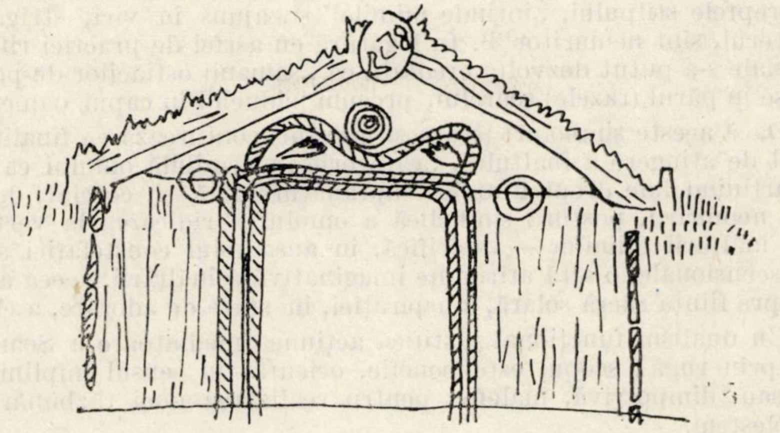


Fig. 6. Bordei oltenesc la începutul secolului XX, cu motivul mîinilor îndreptate spre un simbol solar (după un desen din R. Vulcănescu, *Figurarea mîinii în ornamentica populară română (II)*, în REF, tom. 9, 1964, nr. 4–5, p. 425).

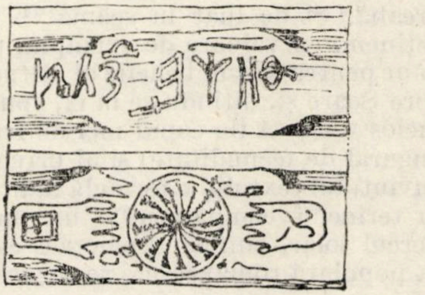


Fig. 7. Reprezentarea mîinilor invocînd protecția Soarelui, pe o grindă a unei case țărănești din Petroșița (după I. Voinescu, *Monumente de artă țărănească din România*, fila nr. 45; vezi și R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 426).

Bordeiul din Castranova oferă o compoziție cu valoare ornamentală, în care umanul în relație cu Soarele este esențializat, prin reducție metonimică – *pars pro toto* –, la imaginea mîinilor orientate spre un motiv solar central, în forma geometrică a cercurilor concentrice.

Reprezentarea corpului uman la verticală și gestul de ridicare a brațelor creionează o imagine a dinamicii ascensionale. Schema înălțării și simbolurile verticalizante sînt „metafore axiomatice" care, mai mult ca oricare altele, angajează, după opinia filozofului elementelor, G. Bachelard, întregul psihism[9]. Schemele axiomatice ale verticalizării sensibilizează și valorifică pozitiv toate reprezentările de la ascensiune la elevație. Scara și urcușul, precum *durohana*, urcușul anevoios din India vedică, scara inițiatică a cultului zeului Soare Mithra, scara care-ți îngăduie „să dai ochii cu zeii" (despre care vorbește *Cartea morților* din Egiptul antic), scara de mesteacăn a șamanului siberian și altele sînt simboluri rituale ascensionale, care constituie modalități de a atinge cerul, înaltul[10]. Șamanul, în timp ce urcă treptele stîlpului, „întinde mîinile" și, ajuns în vîrf, strigă : „Am atins cerul, sînt nemuritor"[11]. În legătură cu astfel de practici rituale ascensionale s-a putut dezvolta credința că „șamanii ostiacilor de pe Ienisei locuiesc în părul (razele) soarelui, precum păduchii în capul oamenilor"[12].

---

[8] G. Aldea, *Sculptură țărănească în piatră*, București, Editura Meridiane, 1969.

[9] G. Bachelard, *l'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 18.

Dacă aceste simboluri (scara și urcușul) contureză ca finalitate momentul de atingere a înaltului, „categorie inaccesibilă omului ca atare", ea aparținînd „de drept ființelor supranaturale"[13], și, corelat, de dobîndire a nemuririi, postura simbolică a omului — ridicarea la verticală și gestul înălțării mîinilor — valorifică, în ansamblul constelației simbolurilor ascensionale, o altă atitudine imaginativă a înălțării, aceea a deschiderii spre ființa sacră solară, a aspirației, în stare de adorare, a elevației.

Un dualism funcțional justifică acțiunea mediatoare a Soarelui invocat prin rugă ; scopul este benefic, orientat în sensul împlinirii unei urări sau, dimpotrivă, malefic, pentru realizarea unei răzbunări sau a unui blestem.

În obiceiurile ritual-ceremoniale de naștere, gestul ridicării copilului nou-născut în mîini, deasupra capului, și al închinării lui rituale Soarelui, se asociază, în dubletul ***praxis-poesis*** cu eficacitate magică, unui text cu funcție de urare : „Acest băiat / Ce l-am ridicat, / Să fie norocos / Și mintos / Și voios / Și drăgăstos / Și sănătos / Și învățat / Și bogat, / Om de treabă / Și de luat în seamă"[14]. Sau, în contextul obiceiurilor nupțiale reținem, cu valoare de exemplu, un segment de nuntă de pe Someș, relevant pentru sensul benefic al atitudinii de rugă : „. . . mireasa ridică colacul spre Soare și, uitîndu-se la el, spune în gînd : . . . Cum e Sfîntul Soare de lucios / Așa să fie copiii mei de frumoși"[15]. Gestul ridicării colacului (cerc augural de fecunditate) și al privirii spre Soare are corespondent în planul cuvîntului textului o formulă indirectă de invocare, care pune în valoare — în termenii comparației — un model rîvnit prin marca exemplarității. Cercul solar, simbol geometric cu variate forme de obiectivare în cultura populară românească, se regăsește aici în ipostaza obiectuală a COLACULUI (plurifuncțional și plurisemantic în raport cu diversitatea contextelor obiceiurilor în care se cuprinde). În ansamblul ritual ceremonial nupțial, „între darurile aduse pentru tinerii ce vor să se căsătorească, figurează și colacii”[16], iar în contextul *colăcăriei*, în cadrul unei microsecvențe de obicei, „vine socrul mare cu un colac rotund și-l dă nunului. Nunul ia colacul, se pune cu el în mijlocul danțului și, ținîndu-l în sus, între mire și mireasă, zice către mireasă : uită-te, că-ți răsare Sfîntul Soare ! Mireasa se uită prin borta colacului în cele patru părți ale lumii. După ea se uită și mirele”[17]. Datina de a se uita „prin borta colacului în cele patru părți ale lumii” ne sugerează o modalitate simbolică de reprezentare în planuri corelate gestual-obiectual a simbolului geometric solar primar : cercul cu diametrele sale (integrat în timp în diverse constelații simbolice complexe și supus sincretismelor culturale).

---

[10] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1987, p. 153.

[11] M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951, p. 122.

[12] K. Donner, *La Sibérie* (La vie en Sibérie. Les temps anciens), Paris, Gallimard, 1946, p. 222.

[13] M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 17.

[14] Stanca Ciobanu, Irina Nicolau, *Nașterea la români. Structuri și semnificații în obiceiuri la naștere*, lucrare în manuscris, elaborată între anii 1979 și 1980, p. 102.

[15] C. Brăiloiu, *Nunta în Someș*, București, Societatea Compozitorilor Români, 1941, p. 13.

Sensul malefic al gestului înălțării mîinilor spre Soare, de obicei asociat unei imprecații („Cu gura m-ai blestemat”, „Cu mîinile către Soare”), are în vedere solicitarea sprijinului divinității solare în vederea împlinirii unui blestem sau a unei răzbunări umane. Motivul liric al blestemului mamei către fiu, prin ruga adresată Soarelui, se dezvoltă în multiple cazuri în forma unui paralelism cu doi sau trei termeni, care include triada (în situația paralelismului cu trei termeni) Lună—Soare—Vînt, cu varianta Lună—Soare—Stele, ca agenți mediatori.

Foaie verde ca iarba,
Rău m-o blestemat maica,
termenul I {*Cu mîinile către Soare*
Să n-am Paști, să n-am Rusale ;

termenul II {*Cu mîinile către Lună*,
Să nu mai am voie bună ;

termenul III {*Cu mîinile către Vînt*
Ca să umblu tot plîngînd[18].

Aceeași structură triadică de paralelism care pune în valoare cele trei forțe invocate, Luna—Soarele—Stelele/Vîntul, conturînd trei cerințe imprecatorii, variabile de la un text la altul, se regăsește și în unele cîntece de leagăn :

C-un picior m-ai legănat,
Cu mîinile ți-ai lucrat,
Din gură m-ai blestemat
termenul I {*Și m-ai blestemat la Lună*
Să n-am inimioară bună;

termenul II {*Și m-ai blestemat la Soare*
Să n-am nici o ursitoare ;

termenul III {*Și m-ai blestemat la Stele*
Să dau numai peste rele[19].

---

[16] S. Florea-Marian, *Nunta la români*, București, Carol Göbl, 1890, p. 309.

[17] *Ibidem*, p. 471.

[18] *Dragi îmi sînt izvoarele, luna și cu soarele*, ediție îngrijită de L. Bîrgu-Georgescu, București, Editura Minerva, 1983, p. 263.

[19] Text mg. 4255 t, Arhiva I.C.E.D., București, interpret M. Poienaru, originar din Dîmbovicioara, județul Argeș, culegător G. Sulițeanu, în Dîmbovicioara, județul Argeș, la 19 V 1973. Vezi și G. Sulițeanu, *Cîntecul de leagăn*, București, Editura Muzicală, 1986, p. 876.

Motivul structurat în paralelism vizează și comportamentele erotice deviante:

Spune-mi, badeo, vii, nu vii,
Că bade, de nu-i veni,
Blăstăma-te-oi și-oi muri.

termenul I { *M-oi ruga de sfîntul Soare*
Să te uște de picioare;

termenul II { *M-oi ruga de Sfînta Lună*
Ca să n-ai nici o zi bună[20].

Interesante ni se par în acest context semantic considerațiile istoricului Gr. Tocilescu, care, în legătură cu simbolul mîinilor ridicate de pe monumente și inscripții funerare, ia în discuție obiceiul de a chema mîna răzbunătoare a uneia sau a mai multor divinități asupra unei persoane care s-a făcut vinovată de o crimă. Istoricul apreciază obiceiul ca fiind foarte vechi la grecii antici și la neamurile italice. În piețele publice erau expuse „tăblițe cominatorii", al căror text invoca forța unei divinități pentru a media în împlinirea unei răzbunări omenești[21]. Ne întrebăm dacă putem întrevedea în imaginea relevată de textele folclorice românești un reflex al realităților culturale comentate de istoricul Gr. Tocilescu sau dacă se poate accepta o filieră ca cea a descîntecului. Reamintim că la caldeeni formula imprecatorie avea putere asupra zeilor care erau îndreptați prin virtuțile magice ale cuvîntului spre fapte malefice. Formula poruncea zeului și din protector îl transforma în dușman[22]. Grigore Tocilescu sugerează ipotetic penetrarea unor forme ale obiceiului descris în devoțiuni, descîntece, exorcisme, în formule abjuratorii, nu numai în cultura unor popoare din Occident și Orient, ci și în țara noastră, pînă în timpurile mai apropiate, prin hrisoavele domnești, prin unele cărți ale mitropoliților și patriarhilor, pe manuscrise.

Ruga verbală adresată Soarelui, diversificată pe paleta largă categorial folclorică, dobîndește semnificații diferite în raport cu varietatea funcțional-contextuală.

Tradiția colindatului a perpetuat un număr restrîns de refrene de colinde care se referă la adresantul mitic Soarele: „*doamne, Soare*", „raza soarelui, floarea soarelui". Privit dintr-o perspectivă diacronică, vechiul repertoriu de refrene de colinde (în care integrăm și refrenele menționate mai sus) a avut probabil o funcție ceremonială diminuată în timp, pînă la dispariție, și substituită cu funcția de structurare a textului. Solicitarea Soarelui se face și în formulă de adresare directă, ca în colindele tip 75 (Voinicul și ruga către Soare)[23]; eroul colindei, într-o ipostază războinică, cere ajutor Soarelui : ,,Iar să roagă un mirelaș, / Iar să roagă Soarelui : / — Stă-mi, Soare, într-ajutor, / Că io port război cu turcu, / Război mare de bătaie"[24].

---

[20] E. Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, Cernăuți, Tipografia Isidor Wiegler, 1903, I, p. 605.

[21] Gr. Tocilescu, *Monumente epigrafice și sculpturale ale Muzeului Național de antichități*, București, 1878.

[22] A. Gorovei, *Descîntecele românilor. Studiu de folclor*, București, 1931, p. 22.

Invocarea Zorilor, cu motivații diverse în colindă, cîntecele rituale funebre, poezia ceremonială nupțială sau, baladă, poate fi interpretată în context simbolic solar. În colindă, Zorile sînt rugate să întîrzie, cu justificarea că eroul, după ce a furat un murg (unele variante dezmint furtul), și-a petrecut noaptea cu iubita (în colinda subtip 28 C/tip 28— Zorile[25]) sau cu motivarea confruntării dintre doi vulturi (cu variabilele curcani, porumbei, cocoși, berbeci) pentru un bob (fir, pană, cunună) de aur (colind subtip 28 A / tip 28 — Zorile[26]). Colindele pe tema revărsatului de zori cuprind implicit sau explicit indicații temporale privitoare la desfășurarea obiceiului. Într-o variantă de colind, care se cîntă cînd se luminează de ziuă, întîrzierea răsăritului (,,Voi, ziori de ziuă, / Ce vă voi grăbiți / De vă revărsați? ") este dorită și explicată prin elemente legate de obiceiul colindatului (,,Noaptea de-astă noapte / Noi nu ne-am somnat / Că noi ne-am umblat / Și ne-am colindat")[27].

Formula de invocare a Zorilor a pătruns din poezia ceremonială și în textele de baladă ; eroul de baladă răpește o fată adormită și roagă, pe rînd, Zorile, Soarele, să întîrzie revărsatul luminii, pentru a nu fi dat în vileag (balada familială categoria VII — Îndrăgostiții, 109 (261) — Fata adormită furată, tip II[28]) : ,,Zorilor, / surorilor, / Nu grăbiți, / Ci zăboviți, / Că mi-i murgul de furat, / Mîndruța de sărutat ! / Zorile așa grăiau : / — Nu te ruga tu de mine / Ci te roagă de cel Soare ! / — Soare, Soare, / frățioare, / Nu grăbi / De-a răsări / Că mi-i murgul de furat / Și mîndra de apucat ! "[29].

Un motiv larg răspîndit în poezia ritual-ceremonială de nuntă, în Transilvania, cu predilecție în zonele Sibiu, Bihor, Brașov, este cel al rugii adresate Soarelui de mama miresei. Formulele de adresare atestă o relevantă variabilitate nominală : Soarele este numit ,,domnuț mare", ,,domnul", ,,drag", ,,drăguț", ,,sfinte Soare", ,,sîntu Soare", ,,trățioare", ,,roată mare", ,,Soare luminat, / trupșor fără păcat"[30]. Textele poetice introduc fie forma nemijlocită vocativă a invocării (,,*Soare, Soare, drag de Soare* / Ține, Soare, ziua mare / C-am o fiică ducătoare / Peste munți, în alte curți, /

---

[23] Monica Brătulescu, *Colinda românească*, București, Editura Minerva, 1981, p. 219.

[24] T. Frîncu, G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moții)*, București, 1888, nr. 19.

[25] Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 184.

[26] *Ibidem*, p. 182.

[27] Text mg. 2958 IIc, Arhiva I.C.E.D., interpret I. Popescu, originar din Mlăceni, județul Vîlcea, culegători O. Bîrlea, C. Mohanu, I. Herțea, în Mlăceni, la 22 XII 1965.

[28] Al. Amzulescu, *Balada familială*, București, Editura Academiei, 1983.

[29] *Ibidem*, p. 348.

[30] I. Moanță, I. Alexandru, *Poezia ceremonialului nunții românești. Studiu tematico-motivic*, lucrare în curs de elaborare ; apelativele menționate se cuprind în secțiunea care aparține lui I. Moanță. Vezi și I. Moanță, I. Alexandru, *Tipologia ceremonialului nunții românești*, lucrare în manuscris, elaborată între 1977 și 1980, în Fondul de lucrări-manuscrise al Bibliotecii I.C.E.D. — București. Secțiunea tipologică realizată de I. Moanță indică 146 de variante ale motivului rugii adresate soarelui de mama miresei ; motivul este amplu răspîndit în județele Alba, Bihor, Bistrița-Năsăud, Brașov, Caraș-Severin, Cluj, Hunedoara, Maramureș, Mureș, Sibiu, Timiș.

La părinţi necunoscuţi"[31]), fie modalitatea relatării la persoana a III-a („Toţi beau şi se veselesc / Numai mama miresii / Iasă-n mijlocu curţii / Şi se roagă către Soare. . . "[32]); motivul se dezvoltă uneori în termenii unui paralelism, procedeu compoziţional frecvent în poezia populară:

Care-i mama miresii?
Cea ce stă-n pragu tinzii

termenul I {Şi să uită cătră Lună
Să fie ziua mai bună:

termenul II {Şi se roagă către Soare
Să fie ziua mai mare,

C-are-o fiică mergătoare
Peste munţi, în cele curţi,
La părinţi necunoscuţi[33].

Formula de invocare a Soarelui, menită să-l determine să apară dintre nori, prin forţa magică a cuvîntului, cuprinde, în folclorul copiilor, o multitudine de variante care relevă un spectru larg de atitudini, nuanţe de conţinut şi stil. Textele atestă formulări simple, imperative („Ieşi, Soare, din închisoare, / De-ncălzeşte oase goale / Şi pe mine la picioare"[34]), care includ adeseori un ton de rugă („Cărămidă lucitoare / Dă, doamne, să fie Soare"[35], cu invocarea unei alte forţe cu rol de mediere în aducerea Soarelui pe cer). Formulele mai lungi dezvoltă ideea unei pseudoameninţări de esenţă ludică („Ieşi, moş, din coş, / Că vin cucuoanele / Şi dau cu pistoalele"[36]) sau, dimpotrivă, a unei *captatio benevolentiae* prin ofrandă, tot în cadrul jocului („Luce, Soare, luce, / Că-ţi dau o poală de nuce, / Care-o fi mai bune / Ţi le dau ţie"[37]). Imaginea se amplifică în unele variante cu sugestii privind jocul caprei, într-o perspectivă ludic-parodică: „Ieşi, Soare, din închisoare, / Că vin două căprioare, / Căprioare cu cercei ,/ Cu cercei de ghiocei / Şi mărgele de surcele"[38] sau, într-o altă variantă, „Ieşi, Soare, din închisoare, / Că vin două căprioare, / Cu cercei de ghiocei, / Cu papuci de coji de tei"[39].

[31] Text fg. nr. 4805 c, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti, interpret-grup (A. Suciu, S. Vintilă. I. Vintilă), originar din Laslăul Român, judeţul Mureş, culegător A. Stoia, în Laslăul Român, la 3 IV 1935.

[32] Text fg. nr. 895 c, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti, interpret P. Grecu, originar din Răşinari, judeţul Sibiu, culegător A. Stoia, în Răşinari, la 24 VIII 1930.

[33] S. Florea-Marian, *op. cit.*, p. 614.

[34] Text mg. nr. 3005, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti, interpret-grup mare, originar din Tăriceni-Lehliu, judeţul Ialomiţa, culegător N. Rădulescu, în Tăriceni, la 26 IV 1966.

[35] Text mg. nr. 3966 I ooo, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti, interpret G. Cenţiu, originar din Şirnea, judeţul Braşov, culegător E. Cernea, în Şirnea, la 8 IV 1971.

[36] Text mg. nr. 3965 I mm, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti, interpret M. Dogariu, originară din Şercăiţa, judeţul Braşov, culegător E. Cernea, în Şercăiţa, la 5 IV 1971.

[37] Text mg. 771 x, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti, interpret Rozan Vasile, originar din Cîmpu Fonii, judeţul Gorj, culegător G. Suliţeanu, în Bucureşti, la 11 V 1956.

[38] Text mg. nr. 4499 I k, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti, interpret C. Iordan, originar din Craiova, judeţul Dolj, culegători M. Kahane şi Ş. Anghelescu, în Runcu, judeţul Gorj, la 27 VII 1974.

[39] Text mg. nr. 3038 Vh, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti, interpret-grup (E. Punea, M. Kirculescu, D. Lupulescu, M. Stancu), originar din Runcu, judeţul Gorj, culegător M. Kahane, în Runcu, la 8 VI 1966.

Concepţia dualistă care justifică ambivalenţa reprezentărilor, perechile opozitive+/—, bun / rău, sus / jos, lumină / întuneric, induce şi polaritatea soare benefic / soare malefic, principiu generator (regenerator) vital, al binelui, şi principiul opozitiv, destructiv, malefic.

Divinitate greco-romană, fiu al lui Zeus şi al zeiţei Leto şi frate al zeiţei Artemis, este, în regimul ambivalenţei, un zeu solar benefic, tămăduitor, dar, totodată, aducător de moarte. Un reflex al acestui semantism negativ descifrăm şi în enunţul-credinţă românească „cine a văzut Soarele vede şi moartea"[40], în care reprezentarea Soarelui se cuprinde de o semnificaţie malefică, asociată ideii de moarte.

Soarele nu este un arhetip stabil, iar somaţiile climaterice îi conferă şi accente semantice negative. Vedicul Surya, soarele ucigător, apare sub înfăţişarea zoomorfă de bidiviu, corelată celei antropomorfe. Feluriţii cai solari ai tradiţiei europene păstrează mai mult sau mai puţin eufemizat caracterul înfricoşător al vedicului Surya. În tradiţia populară românească, în unele variante de basm, printr-o inversare valorică, în conformitate cu logica narativă a basmului, calul malefic solar se converteşte în cal benefic, devenind, prin intervenţia eroului-protagonist, din opozant, adjuvant; cei trei cai stricători: ai Soarelui, ai Lunii şi ai Vîntului (de remarcat şi în contextul basmului triada actanţială Soare—Lună—Vînt) sînt prinşi la miezul nopţii de Cenuşotcă şi eliberaţi pentru a putea fi oricînd chemaţi de erou, în ajutor[41].

Căldura excesivă şi seceta conferă Soarelui semnificaţii malefice. Forţa excesivă de penetraţie a luminii şi a căldurii solare are efecte negative, provocînd boala „de Soare sec" şi cea „de deochi". Formula imprecatorie exorcistică are rolul de a neutraliza (după principiul magic care o susţine, în cadrele unei mentalităţi arhaice) acţiunea negativă a Soarelui. Atitudinea cea mai frecventă transpusă în text e cea de ameninţare şi poruncă pentru înlăturarea forţei solare răufăcătoare care a prejudiciat omul. Adresarea directă se face în formule simple şi scurte („Fugi, Soare sec, /că te înec"[42]) sau dimpotrivă, dezvoltate („Ieşi, Soare din desoare, Din capul lui N, / Că de nu-i ieşi / Cu oala te-oi clocoti, / Cu nouă pietre te-oi foresti, / Cu nouă linguri te-oi sorbi, / Cu nouă fuse te-oi întoarce, / Cu mătura te-oi mătura, / Cu gunoiul casei te-oi ţipa" [43].

Aşa cum textele vechilor caldeeni adresau forţelor rele epitetele „cele mai urîcioase", tot astfel variantele româneşti califică Soarele de dinsoare ca „Soare fîrfîit", „Soare cîrcîit" sau „Soare clocit", „Soare împuţit", „Soare înăcrit"[44].

Atacînd puterile răului, practicianul nu se mulţumea să se încreadă în propriile-i forţe, fiind nevoit să apeleze la medierea autorităţii supreme. Soarele benefic, simbol al vitalităţii, este astfel implorat să vegheze asupra integrităţii umane, a păstrării sănătăţii omului („Sfinte Soare, sănătos m-ai găsit, / Sănătos mă lasă"[45]) şi să intervină în scopul vindecării;

---

[40] E. Niculiţă-Voronca, *op. cit.*, p. 611.

[41] L. Şăineanu, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Bucureşti, f.e., 1895.

[42] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 385.

[43] *Ibidem*, p. 140.

[44] *Ibidem*, p. 385.

[45] *Ibidem*, p. 139.

cel ce suferă de „Soare sec" se duce la marginea lacului sau a unui pîrîu, la răsăritul Soarelui și spune : „Răsai, Soare, frățioare, / Lasă roiul să roiască, / Dorul (durerea) din cap să-l potolească"[46]. Soarele, principiu al vieții („Soare viu"), al mișcării („cel cu picioare"), se opune morții, degradării, întruchipate în ipostaza simbolică a soarelui malefic, „Soare sec" : „ieși, Soare sec / că te ajunge cel cu picioare", cu varianta „că te ajunge cel viu"[47].

Vechile imnuri ale caldeenilor închinate Soarelui mărturisesc venerația acestora pentru forța benefică, protectoare și vindecătoare : „Tu, care risipești minciunile, care nimicești influența rea a vrăjitorilor (...), a visurilor, arătărilor rele ; tu, care desfaci uneltirile rele (...) Tu, care vindeci fața, susține-mi mîna, susține-o, doamne, lumină a universului, Soare !" [48]. În incantațiile lor, indienii îl invocau pe Agni, zeului focului divin pe pămînt și al Soarelui pe cer. Iar exorcismele romanilor cuprind deseori, în formă vocativă, numele solarului Apollo, tămăduitor de boli, în scopul obținerii efectului terapeutic dorit. În vindecarea tumorilor cu bulion alb, dat de „o fată goală" pacientului, se rostea formula : „Apollo, nu îngădui ca o boală stînsă în acest fel de către o fată goală să se mai poată întinde "[49]. Apollo însuși are rol de vindecător, iar fiul său, Asclepios, este zeul medicilor și al artei medicale.

Motivul rugii către Soare, în concretizări plastice și verbale (într-o diversitate de texte folclorice), conturează doar o modalitate de obiectivare a cultului solar în cultura populară românească ; mărturiile etnologice privitoare la existența unui străvechi cult solar în spațiul românesc, coroborate cu argumente arheologice, conturează o paletă mult mai largă de motive folclorice și etnografice, fiecare motiv, luat în parte, putînd constitui obiectul unui studiu în acest sens.

ASPECTS DU CULTE SOLAIRE DANS LA CULTURE POPULAIRE ROUMAINE

(Résumé)

La prière vers le Soleil — une hypostase comportementale humaine concernant un ancien culte solaire — vise la modalité gestuelle (l'image dynamique ascensionnelle-spirituelle de l'homme dans l'attitude d'adoration, en position verticale, les mains levées au-dessus de la tête, vers le Soleil) et la forme verbale (le mot magique d'invocation).

Les recherches scientifiques archéologiques relèvent les plus anciennes représentations plastiques de la prière vers le Soleil dans l'art rupestre préhistorique (avec des illustrations de la grotte de Dions-Gard).

Pour la culture roumaine, notre étude met en évidence les gravures pariétales préhistoriques dans les grottes carpatiques méridionales (par ex. la grotte Pîrcălabu) et des autres attestations archéologiques.

---

[46] *Ibidem.*

[47] *Ibidem*, p. 132.

[48] F. Lenormand, *La magie chez les Chaldeens et les origines accadiennes*, Paris, 1874, p. 164.

[49] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 39.

La perspective ethnologique met en valeur un dualisme fonctionnel qui justifie l'acte médiateur du Soleil invoqué par la prière gestuelle. Le sens est bénéfique, dans la direction d'un souhait (avec des exemples dans les coutumes rituelles-cérémonielles de la naissance et du mariage) ou maléfique, pour la réalisation d'une vengeance ou d'une malédiction (dans les textes lyriques populaires). La prière vers le Soleil, diversifiée au niveau des textes folkloriques, a des significations différentes par rapport à la variété fonctionnelle contextuelle.

Notre étude se réfère aux quelques refrains de cantiques de Noël, à l'invocation de l'Aube dans les cantiques de Noël, dans les textes rituels funéraires et dans les balades, au motif de la prière adressée au Soleil par la mère de la mariée (dans la poésie rituelle cérémonielle du mariage), à la formule d'invocation du Soleil dans le folklore des enfants et dans l'incantation.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **CASA VECHE DE LEMN DIN BUCOVINA.** Cu mai multă vreme în urmă a apărut lucrarea dedicată locuinţei vechi bucovinene, semnată de colegul nostru Nicolae Cojocaru (Bucureşti, Editura Meridiane, 1983). Cartea, prima de acest fel asupra casei de lemn din Ţara de Sus, ne prezintă evoluţia istorică a arhitecturii populare — de la cele mai vechi mărturii descoperite aici şi pînă la locuinţele de astăzi.

Propunîndu-şi să dea o imagine completă a sistemului de habitat din această parte a ţării, autorul face o descriere amănunţită a ,,casei'' ca tip reprezentativ de locuinţă pentru toate perioadele istoriei noastre. În concepţia sa, casa este un ,,ax fundamental al vieţii familiale şi sociale'', din care motiv ea a fost dintotdeauna şi ,,un semn al existenţei omului pe pămînt, ba chiar un simbol al acesteia''. Vatră de desfăşurare a vieţii din cele mai îndepărtate vremi, cu multiplele ei aspecte de creaţie şi manifestare, în ea se reflectă trăsături specifice după locuri şi epoci. fiind îmbogăţită în timp cu o viziune estetică tot mai evoluată.

Nicolae Cojocaru urmăreşte cu consecvenţă firul istoric al evoluţiei casei ţărăneşti din Bucovina, aducînd, în sprijinul constatărilor sale, mărturii arheologice, documentare şi unele culese pe teren prin observaţie directă, reuşind să refacă toate aspectele arhitecturii locuinţei de lemn pe parcursul timpului.

Textul lucrării este structurat pe următoarele capitole: I. Cele mai vechi mărturii; Casele ţărăneşti în epoca voievodală; Vetre de obîrşie ale caselor actuale; Influenţa noilor elemente constructive asupra locuinţei tradiţionale; Constituirea stilului propriu; II. Spaţiul de construcţie; Materiale; Unelte; Construirea caselor; Ornamentaţia exterioară; III. Tipuri de case; Organizarea interiorului şi spaţiile funcţionale; Decoraţia interioară; IV. Credinţe şi datini legate de construirea caselor.

O bogată ilustraţie cu fotografii şi desene executate de autor întregeşte cuprinsul lucrării.

Folosind mijloacele metodologiei monografice, Nicolae Cojocaru ne poartă cu cercetarea mai întîi către originile cele mai îndepărtate ale habitatului în Moldova şi Bucovina, unde arată că locuinţa ţărănească veche s-a dezvoltat din tipul ei preistoric, iar nu din bordei ca tip periferic. Ideea este demonstrată prin existenţa în acelaşi loc, concomitent, a mai multor tipuri de locuinţe.

Autorul valorifică un bogat material arheologic, parcurgînd toate etapele de locuire din zona est-carpatică, începînd cu cele mai vechi urme, din paleolitic, descoperite la Mitoc pe malul Prutului, apoi cu cele din neolitic, stăruind cu o prezentare mai largă asupra locuinţelor din sec. V—VII e.n. de la Botoşana, Şipot — Suceava, Budeni — Dolhasca, Siliştea Şcheii, Zahareşti şi Medeleni. După modul de construcţie ele sînt de trei tipuri: bordeie, adică locuinţe îngropate, semibordeie (locuinţe semiîngropate) şi locuinţe de suprafaţă.

Sub raportul materialelor întrebuinţate în Ţara de Sus, ţinut cu păduri întinse, lemnul a fost folosit preponderent la construirea gospodăriilor rurale, arhitectura ţărănească cunoscînd aici, ca şi în alte zone, o lungă etapă a lemnului, care se prelungeşte pînă în pragul epocii moderne. În zona de munte, unde aşezările stabile au apărut ceva mai tîrziu, locuinţele din sec. XI—XIII construite din lemn masiv erau destul de apropiate de forma caselor noastre cele mai vechi care s-au mai păstrat în unele locuri pînă astăzi.

Autorul reconstituie apoi tipologia casei ţărăneşti din perioada ,,descălecatului" şi după aceea, arătînd că dominantă era casa joasă, clădită din lemn pe temelie de piatră, întîlnită de-a lungul epocii voievodale în întreg spaţiul românesc, aşa cum ne-o descriu şi călătorii străini care au trecut prin ţările noastre. În majoritate, acestea erau frumos lucrate, iar unele aveau chiar două camere. Pe lîngă vatră şi cuptor, în interior exista un mobilier simplu din lemn, format din masă, laviţe, un pat şi probabil o poliţă. Pe pereţi se aflau prinse scoarţe ţesute în casă.

Se menţionează, după o evidenţă întocmită pe teren, că în zona cercetată cele mai vechi case de lemn, datînd din sec. XVIII—XIX, păstrate pînă azi în satele Coşna, Dorna Condreni, Arbore, Pîrteştii de Sus, Horodnic, Voitinel, Straja, sînt construcţii simple, clădite din bîrne, cu acoperiş în patru ape, înalt, din şindrilă prinsă la început în cuie de lemn de tisă, iar mai nou la unele înlocuite cu cele de fier. Un element nelipsit este prispa de lut sau de lemn, pe care există două laviţe lungi.

Pe lîngă casa simplă apar şi case cu pridvor adosat la mijlocul faţadei, întîlnite în Cîmpulung, Solca şi Voitinel, sau pe colţ, la cele din Voroneţ şi Sadova, unde prezenţa stîlpilor la balustradă şi a consolelor crestate creează un cadru estetic şi decorativ de mare efect.

În general, casele din această perioadă au spaţiul interior împărţit în două şi trei camere. Cele cu două camere au o odaie de locuit sau ,,de zi ’ la intrare şi odaia bună sau de curat, numită aici frecvent ,,casa din jos". Casele cu trei camere sînt unele cu o odaie de locuit, cămară şi odaia bună, altele cu odaie ,,de zi", odaia bună şi o tindă mediană. Casele cu tindă şi două odăi din Volovăţ, Pîrteştii de Sus, Solca şi Putna mai au şi o cămară în spate numită ,,celar", unde se ţineau alimentele uscate, obiectele casnice sau, în unele cazuri, pentru a adăposti oile. Tot în celar se păstrau şi măştile de colindat, atîrnate în cui sub grindă, potrivit unor credinţe în rolul nefast al măştii.

Ni se descrie apoi funcţionalitatea interioară a fiecărei odăi. Odaia de zi este împărţită pe patru puncte de greutate: colţul cu masă şi laviţe, colţul cu pat, colţul cu vatră sau sobă şi colţul cu blidar. În odaia bună împărţirea este aceeaşi, numai că aici se păstrează lucrurile cele mai frumoase ale casei, apoi colţul cu pat este şi colţul zestrei de nuntă, în locul blidarului simplu se găseşte un dulăpior cu blidar şi, de asemenea, mai este o poliţă deasupra uşii.

În nordul Moldovei, odăile de curat cele mai frumos împodobite se întîlnesc în zonele Cîmpulung şi Rădăuţi, unde bogăţia cromatică a ţesăturilor se îmbină cu nuanţa caldă a lemnului, într-o odihnitoare armonie stilistică. Dacă exteriorul casei bucovinene este mai sobru în decoraţie, aceasta fiind redusă doar la cîteva elemente estetice şi, mai rar, decorative, interiorul are o bogată ornamentaţie, existentă mai ales pe grinzi, piesele de mobilier, lăzile de zestre, ceramică şi ţesături sau pe obiectele de uz casnic şi ceremonial: doniţe, berbinţi, păscăriţe, furci de tors, ploşci, tarniţe (şei de lemn) şi bastoane de nuntă. Pentru textile, motivele decorative se întîlnesc pe scoarţe, ştergare, lăicere şi piesele de zestre sau la portul de sărbătoare. În regiunea de munte, la acestea se adaugă obiectele lucrate din os şi trofeele cu motive incizate.

Ca vatră a familiei, casa a fost circumscrisă unor puternice credinţe şi datini. Autorul ni le prezintă începînd cu alegerea locului de construcţie, consacrarea terenului, ritualul de ,,jertfă edificatoare" simbolică, ospăţul pe temelie, înălţarea ,,ţîrşului" sau bradului, la ridicarea acoperişului, şi terminînd cu aprinderea primului foc şi intrarea în casă nouă.

George Muntean, în textul de întîmpinare, sintetiza astfel valoarea şi interesul deosebit al acestei lucrări: ,,Nicolae Cojocaru vine acum cu o descriere laborioasă a casei vechi din Bucovina, căreia îi subliniază constant semnificaţiile, valorile şi sugestiile, între care măsura umană, discreţia şi funcţionalitatea formelor, organicitatea deschisă şi implicaţiile artistice, precum şi specificul ei în cadrul arhitecturii româneşti şi în spaţii mai largi".

Scrisă bine, cu un bogat aparat critic, cartea constituie o contribuţie de seamă la cunoaşterea casei bucovinene în timp şi spaţiu, fiind totodată un cîştig meritoriu pentru etnografia românească.

Imaginile din planşele pe care le publicăm în acest număr al revistei noastre vin să ilustreze, cu noi documente, demonstraţia atît de strînsă şi convingătoare a acestei lucrări meritorii. *(N. C.)*

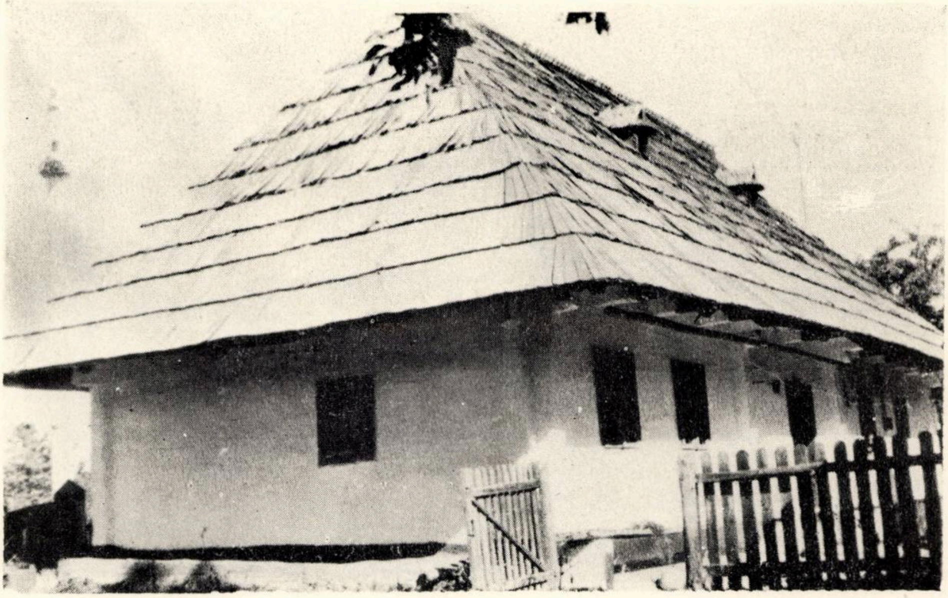


Fig. 1. — Casă veche din Putna — jud. Suceava.

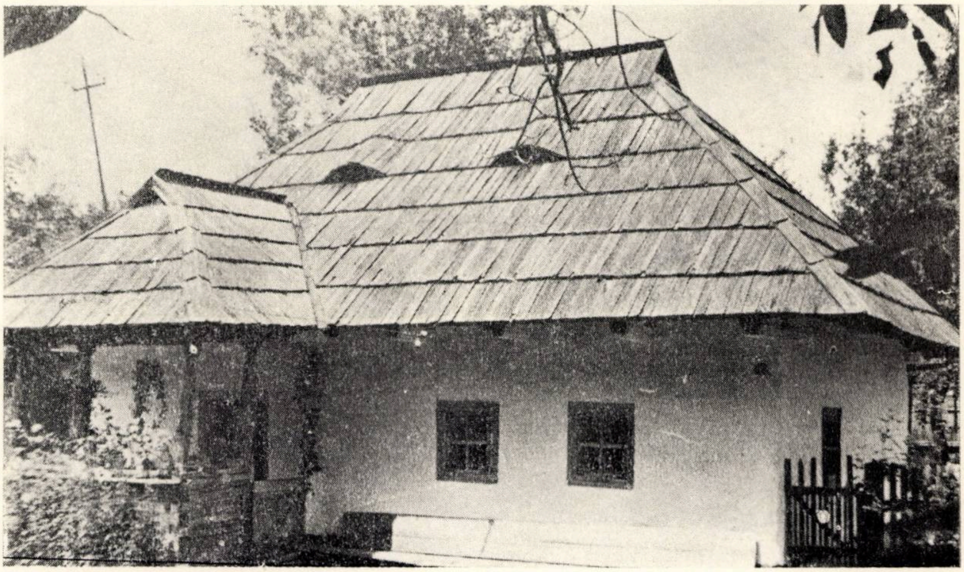


Fig. 2. — Casă veche cu pridvor pe colţ din Cîmpulung Moldovenesc — jud. Suceava.

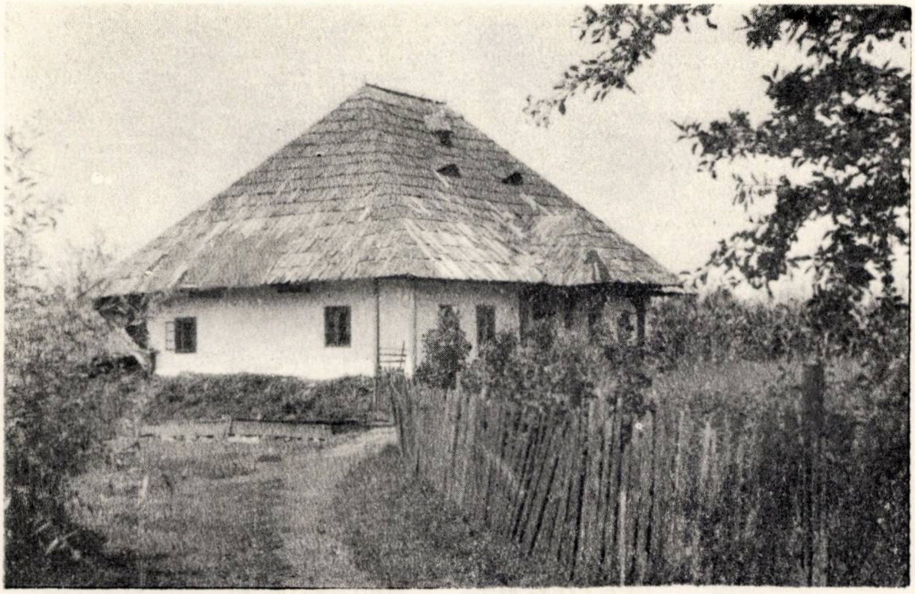


Fig. 3. — Casă cu pridvor median din Volovăț — jud. Suceava.

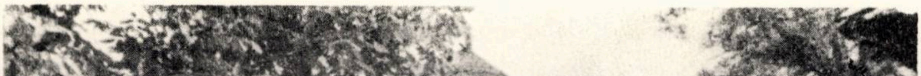


Fig. 4. — Casa veche Artemie Cojocaru din Pîrteștii de Sus — jud. Suceava.

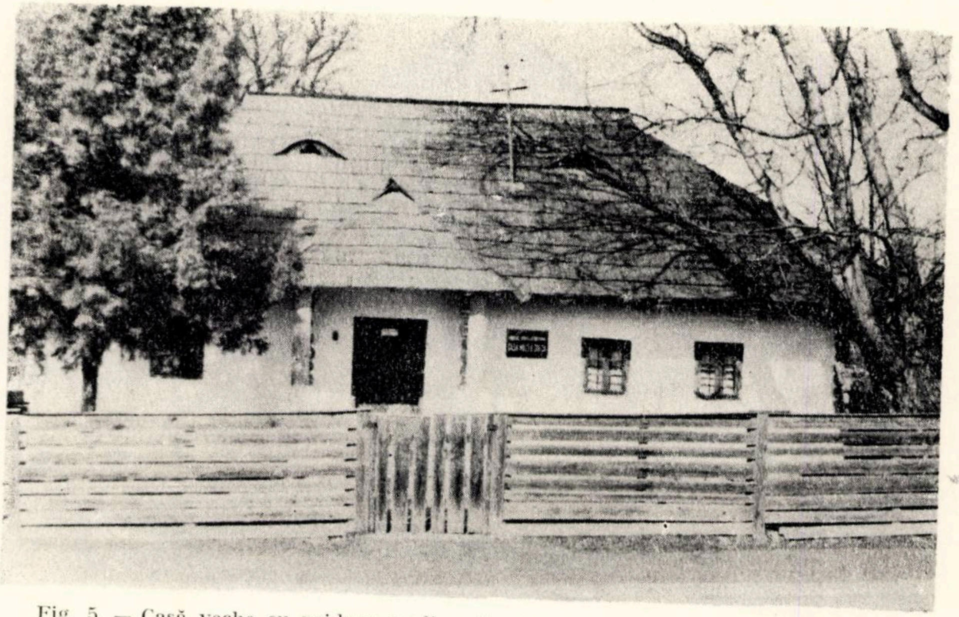


Fig. 5. — Casă veche cu pridvor median din Solca (casa muzeu) — jud. Suceava.

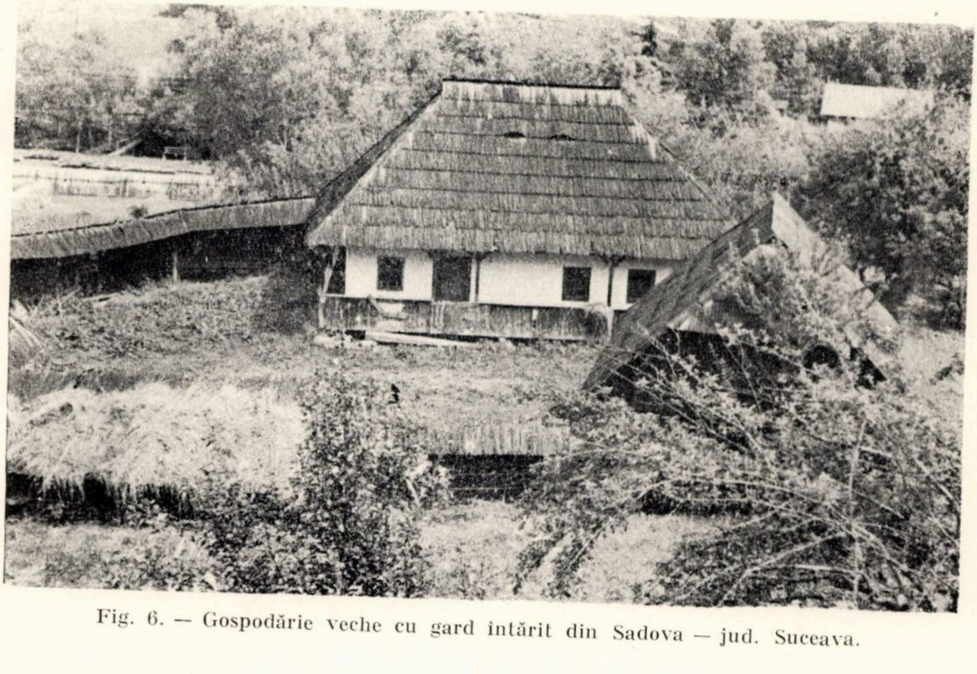


Fig. 6. — Gospodărie veche cu gard întărit din Sadova — jud. Suceava.

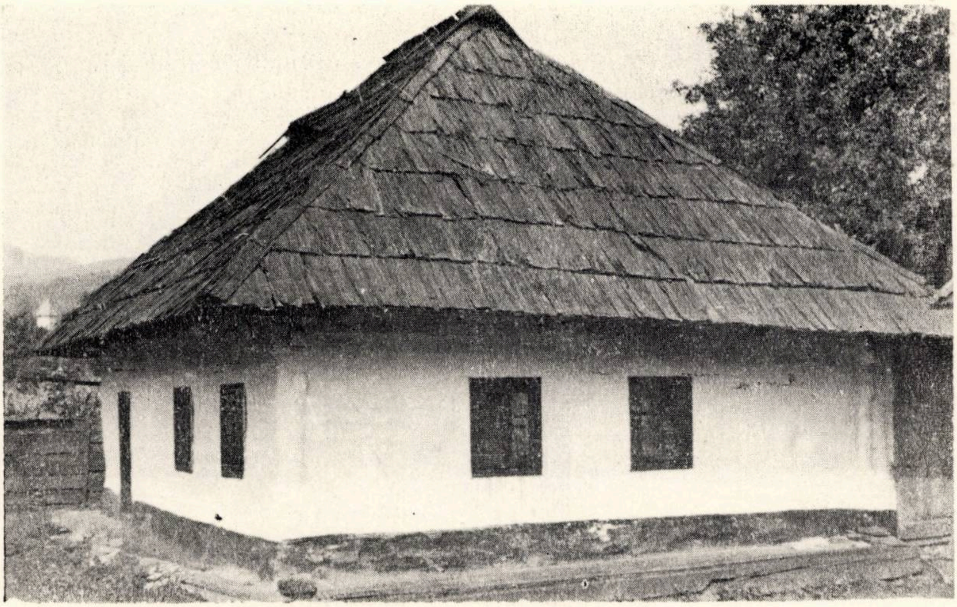


Fig. 7. — Casă veche din Vama — jud. Suceava

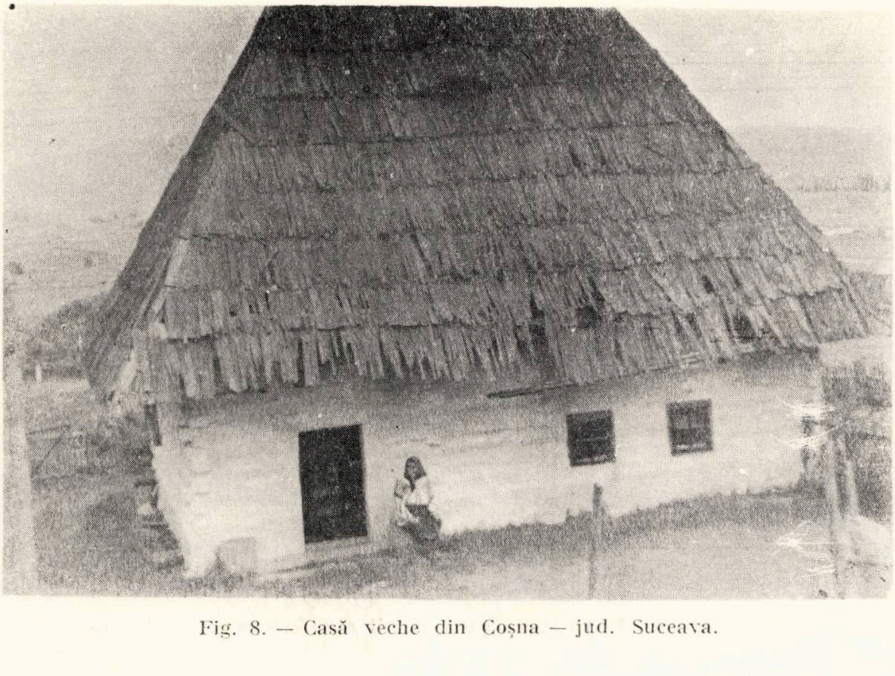


Fig. 8. — Casă veche din Coșna — jud. Suceava.

PLANTELE ÎN OBICEIURILE ȘI CREDINȚELE MĂRGINENILOR

CONSTANTIN DRĂGULESCU

Materialul prezentat și analizat în acest studiu a fost adunat în ultimii doisprezece ani din satele Mărginimii Sibiului și completat cu unele date bibliografice mai vechi din zonă [1]. Inițial ne propusesem să semnalăm obiceiurile și credințele legate de plante întîlnite doar la locuitorii de la poalele Munților Cindrel (Cibin). Consultînd, însă, o serie de lucrări privitoare la datinile și superstițiile românilor și ale altor popoare și comparîndu-le cu cele ale mărginenilor, am extins sfera studiului cu scopul de a descoperi semnificațiile unor practici și credințe. Căci ,,e de datoria folcloristului să le smulgă din ascunzișul lor'', dar și ,,să le iscodească și lămurească înțelesul lor tainic'' [2].

Sistematizarea și analiza informațiilor obținute s-ar fi putut face după criteriul botanic, enumerînd speciile de plante cu utilizările și implicațiile lor în viața spirituală a țăranilor. Ținînd seama de specificul periodicului în care publicăm lucrarea, tratăm materialul de pe poziții etnografice, grupînd plantele cu credințele și obiceiurile legate de ele în cele două mari cicluri : ciclul calendaristic (în care includem și muncile agricole, cultul fertilității și al fecundității) și ciclul vieții.

Ciclul calendaristic

Cele mai multe practici și credințe sînt legate de cultivarea pămîntului, de prognozarea vremii și estimarea recoltei, de cultul fertilității și al fecundității, cult atestat în spațiul carpato-danubian din neolitic, printr-o variată și bogată tipologie de figurine feminine din lut ars. Referindu-ne la plante, notăm că o parte dintre aceste practici sînt reminiscențe ale unor vechi rituri agrare precreștine, care s-au împămîntenit o dată cu principalele plante de cultură. Altele sînt moștenite de la strămoșii noștri geto-daci. Bendis era zeița fertilității și a vînătorii, iar Zamolxis, zeitatea lor supremă, era generatorul vieții, inclusiv al vegetației [3]. Un număr mare de obiceiuri și credințe din sfera agriculturii, pomiculturii și viticulturii își au originea în practicile cultice ale lumii

---

[1] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu, vol. XVII, filele 162—248 (Orlat, 1885), ms. Bibl. Acad. ; R. Simu, *Monografia comunei Orlat*, Sibiu, 1895 ; Pauline Schullerus-*Pflanzen in Glaube und Brauch der Siebenbürgen Sachsen*, în ,,Archiv d. Ver. f. Siebenb. Landesk.'', XL, 1916, 1, p. 78—188 și 3, 1921, p. 348—426 ; V. Păcală, *Monografia satului Rășinari*, Sibiu, 1915 : V. Foamete, *Poplaca, sat din Mărginimea Sibiului*, I—II, 1967, ms.

[2] I. A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, București, Casa Școalelor, 1944, p. IX.

[3] I. I. Russu, *Religia traco-dacilor. Zei, credințe, practici religioase*, Cluj, 1947, p. 92 ; H. Daicoviciu, *Dacii*, București, Edit. Științifică, 1965, p. 172.

REF, tom 35, nr. 1, p. 33—58, București, 1990

antice, îndeosebi greco-romane. Analizate prin această prismă, constatăm că, o bună parte dintre practicile și credințele populare, etichetate pînă nu demult drept superstiții, sînt adevărate dovezi ale continuității, ale permanenței noastre la Dunăre și Carpați, că ele au — în cazul în care s-au păstrat, fie și fragmentar, semnificațiile lor inițiale — o valoare de același nivel cu materialele arheologice. „Aceste datini, aceste credințe sînt istoria autentică a trecutului nostru, sînt istoria imparțială a descendenței noastre"[4].

Mulțimea practicilor și credințelor privitoare la plante (îndeosebi cultivate) demonstrează, între altele, că ocupația de bază a poporului nostru a fost agricultura și nu păstoritul extensiv, așa cum afirmă unii autori. Păstoritul extensiv a fost practicat de populația din Mărginimea Sibiului și Țara Bîrsei, dar și la aceasta obiceiurile agrare au o pondere cel puțin egală cu cele pastorale, lucru ușor de sesizat chiar din rîndurile care urmează.

1 ian. (Anul Nou). În Mărginimea Sibiului[5], ca de altfel în întreaga țară[6], se făcea și se mai face „calendarul de ceapă" în preseara Anului Nou. În acest sens se iau 12 „găoci" (foi din bulb) de ceapă, se rînduiesc una după alta (pe pervazul ferestrei), se botează fiecare cu numele unei luni și se umplu cu sare. A doua zi dimineața se face prognoza interpretîndu-se găocile cu sarea muiată ca reprezentînd lunile ploioase din an, iar celelalte ca luni secetoase. La fel procedează sașii[7], ca de altfel și țăranii din Germania[8].

Tot în seara de Anul Nou, la Jina și Orlat[9] se întîlnește un obicei din ciclul vieții. Pentru fiecare membru al familiei se pune într-un vas cu apă o frunză de foaiachiu, numit și saschiu *(Vinca minor)*. Dacă frunza se pătează ori se înnegrește, pînă a doua zi, e semn că persoana pentru care s-a pus se va îmbolnăvi sau va muri în anul care a început. Românii din Țara Oltului fac la fel[10]. Sașii au același obicei, folosind frunze de saschiu sau de merișor *(Buxus sempervirens)*[11]. Dacă nu practica în sine, cel puțin planta implicată pare a fi un împrumut din etnobotanica săsească. Ne bazăm afirmația pe observațiile personale asupra multiplelor manifestări în care sașii utilizează specia *Vinca minor*, cel mai adesea ca simbol al nemuririi („Immergrün"), și, pe arii restrînse, și românii din sudul Transilvaniei.

Un obicei care a început să se practice în ultimul timp și în satele din Mărginimea Sibiului este punerea de vîsc în casă, în credința că aduce noroc, un împrumut orășenesc, la origine german, căci vîscul a jucat un rol important în mitologia nordică și la druizi[12].

---

[4] A. Iana, *Credințe și datini. Sin-Giorgiul*, în „Familia", 1891, p. 411.

[5] Inf. Foamete Ana, n. 1903 — Fîntînele, nr. 157; Bădilă Dobra, n. 1895 — Rășinari, nr. 1295; Brîncoveanu D-tru, n. 1924 — Rîu Sadului; Drăghici Maria, n. 1918 — Sadu, nr. 250; Tocănel Mihai, n. 1926 — Tălmăcel, nr. 27; Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu („în ajunul Crăciunului").

[6] V. Butură, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 64.

[7] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 100.

[8] G. Hegi, *Illustrierte Flora von Mittel-Europa*, II, p. 232—233.

[9] Inf. Vingărzan C-tin, n. 1919 — Jina, nr. 1094; Orlat—Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[10] V. Butură, *op. cit.*, p. 208.

[11] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 84—85.

La Gura Rîului se spune că în noaptea de Anul Nou înflorește alunul, așa de fin că numai dacă pui un cearceaf sub el poți să-i vezi floarea ca un praf. Acest praf e bun să-l dai în rachiu la băutori că nu vor mai bea[13]. În Muntenia se crede că alunul înflorește în noaptea de Ispas. Feciorii și fetele mari se duc prin alunișuri și culeg florile care atunci înfloresc și se scutură în aceeași noapte. Ele sînt bune de făcut de dragoste și de leac[14]. Este un exemplu tipic în care poporul recomandă contra unor boli sau stări sufletești remedii greu de obținut ori inexistente în realitate (a se vedea și 29 aug. și 25 dec.).

6 ian. (Boboteaza). La Bobotează se obișnuia la Rășinari[15] să se taie rămurele de la diferite specii de pomi fructiferi și să se pună în apă „sfințită", unde se lăsau pînă înfrunzeau ori înfloreau. Se afla astfel care dintre pomi vor înflori mai curînd și care vor rodi mai bogat. În județul Iași se procedează la fel, însă ramurile se pun în apă în 4 dec. (Sf. Varvara). Dacă ele vor înflori pînă la Florii e semn de an bogat, iar de nu, e semn de an sărac[16].

Tot la Rășinari se aduce în ziua de Bobotează apă de la rîu și se varsă la rădăcina pomilor să rodească mai bine[17]. La Țepu-Tecuci, ca pomii să dea fructe multe se botează la Bobotează[18]. Apa are un foarte mare rol în manifestările legate de cultul fertilității. Haina creștină, pe care au îmbrăcat-o multe dintre ele, lasă totuși să se întrevadă vechimea incontestabilă a acestor rituri.

În toate satele Mărginimii Sibiului la Bobotează, cînd venea preotul cu botezul, fetele mari luau busuioc din mătăuzul acestuia și-l puneau sub pernă să viseze ursitul[19] ori ascundeau sub prag busuioc să treacă preotul peste el (căpătînd astfel puteri magice) și apoi îl așezau sub pernă[20]. La fel procedau fetele în Moldova și Oltenia[21], în Muntenia și Țara Oltului[22]. Tinerele săsoaice aveau și ele acest obicei[23], cu siguranță un împrumut românesc, căci numai în Peninsula Balcanică și în Italia busuiocul este atît de mult îndrăgit și folosit în multiple practici[24] (a se vedea și nunta).

---

[12] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 90.

[13] Inf. Munteanu Maria, n. 1939 — Gura Rîului, nr. 158.

[14] A. Gorovei, *Credinți și superstiții ale poporului român*, București, 1915, p. 4.

[15] V. Păcală, *op. cit.*, p. 188.

[16] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 116.

[17] V. Păcală, *op. cit.*, p. 189.

[18] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 289.

[19] Inf. Mareș Paraschiva, n. 1918—Galeș, nr. 160; Dogaru Petru, n. 1897—Jina, nr. 1037; Verde Elena, n. 1911—Orlat, nr. 70; Dobortă Elena, n. 1940—Poiana Sibiului; Peligrad Maria, n. 1927—Săliște, nr. 1195; Cîndea Stana, n. 1915—Sibiel, nr. 322.

[20] Inf. Hînsa Maria, n. 1895—Tilișca, nr. 480; Vulcan Mărina, n. 1895—Rășinari, nr. 1568; V. Păcală, *op. cit.*, p. 188.

[21] Gh. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, București, 1914, p. 273.

[22] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului* (din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu), București, Edit. Minerva, 1970, p. 341.

[23] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 114.

[24] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 248.

La Rășinari [25], ca și în Bucovina [26], în seara din ajunul Bobotezei fetele de măritat puneau în gard sau la fîntînă busuioc uscat. Dacă a doua zi dimineața era încărcat de brumă ori chiciură se credea că fata care l-a pus va lua un bărbat bogat, iar de nu, unul sărac.

7 ian. (Sf. Ioan). În această zi, la Tălmăcel, feciorii se făceau călărași și împodobeau căciulile și capetele cailor cu zasiu *(Vinca minor)* și cu vîsc [27]. Folosirea calului în aceste zile de către tinerii țărani români are corespondențe în vechile rituri indo-europene de început de an, în care calul avea un însemnat rol [28].

10 febr. (Sf. Haralambie). La Rășinari, din coliva care se face în această zi, se păstrează o parte și se dă „galițelor'' (păsărilor de curte) cînd mor de ciumă, ori se pune în holde spre a fi ferite de stricăciuni [29]. Se crede că Sf. Haralambie „ține ciuma în lanț'', protejează oamenii și animalele contra acestei molime. Ca protector contra ciumii, Sf. Haralambie este serbat nu numai de români, ci și de bulgari și greci [30].

Sîntoaderul (prima sîmbătă din postul Paștilor). La Sîntoader fetele se spălau pe cap cu leșie în care fierbeau popîlnic *(Asarum europaeum)*, ca să le crească părul frumos [31]. Același obicei a fost atestat în Hațeg [32]. În alte regiuni ale țării spălarea se făcea (și se mai face pe alocuri) cu popîlnic și iederă *(Hedera helix)* sau popîlnic și iarbă mare *(Inula helenium)* [33]. În Banat [34], Oltenia și Muntenia [35], fetele se spălau doar cu fiertura rădăcinii de *Inula helenium*, numită și oman. În Moldova fetele se spălau pe cap la Sf. Toader cu leșie de stroh (fîn) [36]. Prin invocarea, în timpul spălatului, a Sîntoaderului („Toadere, Sîntoadere / dă cosița fetelor / cît cozile iepelor''), numit și Calul cel Mare (în care se întrezărește centaurul indo-european [37]), practica se dezvăluie a fi arhaică, multimilenară.

Floriile (prima duminică dinaintea Paștilor). La romani era sărbătoarea Floralia (28 apr.). Biserica creștină, suprapunînd peste unele vechi tradiții altele proprii, leagă sărbătoarea Floriilor de ziua intrării lui Christos în Ierusalim. Cu acest prilej, notează textele religioase, Isus a fost întîmpinat cu crenguțe de salcie sau de palmier [38], fapt ce ar explica practicile și credințele în care sînt implicate aceste plante în sărbătoarea Floriilor. Cît privește salcia, din cele mai vechi timpuri, a fost considerată un simbol al renașterii, nemuririi și fertilității, o emblemă a castității. Și Orfeu, zeul trac, călătorind în infern, avea în mînă o creangă de salcie [39]. Sărbătoarea Floriilor este, în acest sens, un exemplu clar de înlocuire a panteonului traco-elen și roman cu cel ebraic. Biserica îndeplinește, în această zi, un important rol, prin preoții săi. În toate satele Mărginimii Sibiului se duc lăstari de salcie, de către copii îndeosebi, pentru a fi „sfințiți" de popă. Apoi sînt luați acasă (mai ales de femei) și se dau în hrana animalelor să fie sănătoase [40]. Unii oameni se încing cu ei ca să nu-i doară șalele [41] ori ating copiii cu acești „mîțișori" ca să crească mari [42]. O parte dintre crengute se împlîntă la marginea holdelor pentru a fi ferite de „vremuri mari" (calamități naturale) și de „crătănii" [43] sau se țin la icoane, aprinzîndu-se în caz de „vreme grea" [44]. Restul ramurilor sînt duse în ziua de Florii la morminte, de către femei [45]. Ducerea de „mîțișori" la cimitir este un ritual practicat în numeroase sate românești. Încingerea cu lăstari de salcie peste mijloc este semnalată și în Teleorman [46], Oltenia și alte regiuni [47]. În scopuri fertilizatoare este folosită și în Muntenia, punîndu-se pe pomi și viță de vie ca să rodească mai bine [48]. În sudul Moldovei se crede că mlădițele de salcie sînt bune pentru spor la albine [49], iar în Bucovina se ating cu ele vitele, să fie sănătoase și prolifice [50]. Tot în Bucovina, ca și în Muntenia [51] și Țara Oltului [52], sînt evidențiate funcțiile terapeutice și divinatorii ale salciei, ramurile sale „sfințite" la Florii fiind păstrate pentru leac și pentru afumat contra calamităților naturale (în special contra trăsnetului). Subliniem că și unele săsoaice pun la fereastră în Vinerea Mare mîțișori „sfințiți" la Florii, pentru a feri casa de rele [53]. O altă parte dintre lăstari se fierb, iar zeama se dă copiilor să fie sănătoși peste an [54]. Francezii așază ramurile sfințite la hambare, staule, grajduri, stupini, grădini, pe cîmp și la fîntîni spre a fi ferite de vrăjitoare. Pentru ca păsările de curte să nu aibă păduchi se trec printr-o coroană făcută din salcie ori dafin binecuvîntat în ziua de

---

[25] Inf. Vulcan Mărina, n. 1895—Rășinari, nr. 1568; V. Păcală, *op. cit.*, p. 188.

[26] V. Butură, *op. cit.*, p. 56.

[27] Inf. Stroilă Ana, n. 1931—Tălmăcel, nr. 249; Zbera Paraschiva, n. 1903—Tălmăcel, nr. 27.

[28] O. Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, București, Edit. Minerva, 1979, p. 67.

[29] V. Păcală, *op. cit.*, p. 190.

[30] I.A. Candrea, *op. cit.*, p. 211.

[31] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu—Orlat.

[32] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 355.

[33] V. Butură, *op. cit.*, p. 178, 191.

[34] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 35.

[35] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 262, 323; V. Butură, *op. cit.*, p. 122.

[36] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 262, 323.

[37] O. Buhociu, *op. cit.*, p. 73—75.

[38] „Frunza de salcie seamănă cu frunza de finic *(Phoenix dactylifera)* cu care l-au întîmpinat pe Isus, de aceea se merge cu salcie la Florii'' (Inf. Stoia Iustina, n. 1919—Sebeșul de Sus, nr. 38).

---

[39] O. Buhociu, *op. cit.*, p. 23.

[40] Inf. Hălmagiu Maria, n. 1940—Beița, nr. 103; Brîncoveanu D-tru, n. 1924—Rîu Sadului; Tocănel Mihai, n. 1926—Tălmăcel, nr. 27; V. Păcală, *op. cit.*, p. 192.

[41] Inf. Vulcan Mărina, n. 1895—Rășinari, nr. 1568.

[42] V. Păcală, *op. cit.*, p. 192.

[43] V. Păcală, *op. cit.*, p. 192; inf. Popovici Eugenia, n. 1936—Sadu, nr. 206.

[44] V. Păcală, *op. cit.*, p. 192.

[45] Inf. Hălmagiu Maria, n. 1940—Beița, nr. 103; Dăncilă Victoria, n. 1898—Poiana Sibiului; Cojocar D-tru, n. 1896—Săliște, nr. 194; Tocănel Mihai, n. 1926—Tălmăcel, nr. 27; Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu—Orlat.

[46] Inf. Duna Ghița, n. 1900—Cernetu, nr. 333.

[47] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 291, 340; Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 73.

[48] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 142, 291.

[49] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 291.

[50] *Ibidem*, p. 116.

[51] *Ibidem*, p. 116, 291.

[52] Ștefania Cristescu-Golopenția, *Drăguș, un sat din Țara Oltului (Făgăraș). Credințe și rituri magice*, București, 1944, p. 32.

[53] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 130.

[54] *Ibidem*.

Florii [55]. Aceste practici se întîlnesc și la români [56]. Ritualurile și credințele privitoare la salcia „sfințită", comune multor popoare europene, s-au răspîndit o dată cu creștinismul, înlocuind sau nuanțînd vechi rituri vernale.

La Orlat se spune că dacă ramurile de salcie aduse de la biserică în duminica Floriilor sînt subțiri și cînepa va fi subțire în acel an [57]. Același lucru se afirmă în unele sate din Țara Oltului [58].

Paștile (sărbătoare mobilă). Obiceiul de a vopsi la Paști ouă include și mai ales includea și utilizarea unei game variate de plante, atît pentru obținerea coloranților, cît și pentru imprimarea unor desene (motive) pe coaja oului. În satele Mărginimii Sibiului, cel mai adesea, se apela pentru colorat la foile de ceapă, cojile de nucă, holdă (grîu verde) și mușețel [59], iar pentru imprimat la frunzele de cucută *(Conium maculatum)*, feregă *(Dryopteris filix-mas, Pteridium aquilinum)*, urzică *(Urtica dioica)*, floarea paștelui *(Anemone ranunculoides)* ș.a.[60]. Vopsitul cu culori vegetale era mult răspîndit în trecut în satele românești ; astăzi, însă, se apelează tot mai frecvent la coloranții sintetici.

Orlățenii recomandă celor ce sînt pe munte în ziua de Paști să ia în gură un mugur, căci „e ca și cînd ar lua paști (anafură)" [61]. În județul Vîlcea se crede că ori mănînci anafură ori mugur de salcie sau floare de măr e totuna, fiindcă acești arbori sînt sfințiți în zilele de Paști [62]. În Cernetu (Teleorman) se mănîncă un fir de pur *(Allium vineale)* în Vinerea Paștelui, „că-i bun de sănătate" [63]. Bucovinenii cred că pentru a fi „scutit de durerea de grumazi" e bine să înghiți mîțișori la Florii [64], salcia fiind — în credința poporului — un copac binecuvîntat de Maica Domnului. În realitate ea este, așa cum am mai arătat, un vechi simbol al castității, renașterii și nemuririi.

Atît la Orlat [65] cît și în Țara Oltului [66] se spune că cenușa strînsă la Paști este bună de presărat în grîu și pe varză contra tăciunelui și, respectiv, a purecilor. În județul Vîlcea, dacă varza are pureci, o fată de-a casei cerne cenușa peste varză, pînă se luminează de ziuă și dezbrăcată [67].

La Săliște femeile nu mătură prin casă în ziua de Paști de frică să nu facă grîul tăciune [68]. Credința este semnalată și în județul Dolj, ca și în alte zone ale țării [69]. Strîngerea prafului din locuință generează, probabil, în mintea țăranilor, imaginea aglomerării masei de tăciune pe spicele grîului. De altfel, orice lucru murdar constituie, în credința poporului, un focar de apariție a tăciunelui [70] (a se vedea și la sfîrșitul ciclului calendaristic, semănatul grîului).

---

[55] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 27.

[56] V. Butură, *op. cit.*, p. 206.

[57] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[58] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 91.

[59] Inf. Hălmagiu Maria, n. 1940—Boița, nr. 103; Cirstea Vlaicu, n. 1922—Jina, nr. 1097; Brincoveanu D-tru, n. 1924 — Riu Sadului; Popovici Eugenia, n. 1936 — Sadu, nr. 206; Cojocar D-tru, n. 1896 — Săliște, nr. 194; Iuga Ana, n. 1901—Tilișca, nr. 454.

[60] Inf. Hălmagiu Maria, n. 1940—Boița, nr. 103; Neghină Maria, n. 1914—Boița, nr. 119; Brîncoveanu D-tru, n. 1924—Rîu Sadului; Hînsa Maria, n. 1895—Tilișca, nr. 480; Iuga Ana, n. 1901—Tilișca, nr. 454.

[61] R. Simu, *op. cit.*, p. 81.

[62] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 266.

[63] Inf. Duna Ghița, n. 1900—Cernetu, nr. 333.

[64] A. Gorovei, *op.cit.*, p. 116.

[65] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[66] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 89.

[67] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 283.

[68] Inf. Savu-Pușchila Maria, n. 1894—Săliște, nr. 519.

23 apr. (Sf. Gheorghe). În toate satele cercetate în ajunul acestei zile se pun la porți și la ferestrele caselor și ale grajdurilor crengi de fag numite la Poplaca „sînghiolgiu" [71], iar la Tălmăcel „arminden" [72]. Semnificația lor este cunoscută de puțini locuitori. În Vale se crede că simbolizează venirea primăverii [73], în Tălmăcel și Sibiel sînt considerate un însemn al familiilor creștine [74], iar în Orlat se spune că apără de strigoi [75]. Și în Muscel se pune în poartă ramură de fag („șinjor") la Sf. Gheorghe, iar după trecerea sărbătorii se înfige în straturile cu legume în scopuri fertilizatoare [76]. În Banat se pun în această zi la poartă, ferestre și grajduri frunze de fag ori gorun sau rug de măceșe [77], în Țara Oltului mesteacăn, fag, salcie, păducel, porumbar și rug *(Rosa canina)* [78]; în județele Olt și Teleorman se folosește jugastrul *(Acer campestre)* [79]; în județul Suceava răchita [80], în alte zone ale țării leușteanul, urzica sau orice verdeață, arțarul, stejarul, salcia, teiul, părul, spinii și gliile de iarbă [81], în toate cazurile contra vrăjitoarelor și strigoilor care, mai ales în această zi, vin să ia laptele vacilor, sănătatea lor și a oamenilor. Poporul explică aceste practici prin prisma creștinismului, implicîndu-pe Sf. Gheorghe, protectorul agricultorilor [82]. Folosirea ramurii verzi în scopuri apotropaice, profilactice și fertilizatoare este însă o practică veche care, ulterior, a fost legată de ziua Sf. Gheorghe (a se vedea Armindenul). Răspîndirea obiceiului la multe alte popoare vine și ea în sprijinul afirmației noastre. Sașii pun la ușile caselor și ale grajdurilor, în această zi, leuștean și nemțișor *(Consolida regalis)* [83], maghiarii rug *(Rosa canina)* [84], iar macedonenii rug și glii de iarbă [85]. Slavii de sud atîrnă la uși și la gîtul vacilor scaieți contra vrăjitoarelor [86]. În același scop țin pe cap o ramură de scaiete ori o brazdă de iarbă [87].

---

[69] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 140.

[70] V. Butură, *Credințe în legătură cu cultura grîului la românii din Transilvania*, în „Sociologie românească", II, 1937, 7–8, p. 359–360.

[71] Inf. Bîrză Stanca, n. 1913–Poplaca, nr. 102.

[72] Inf. Zbera Paraschiva, n. 1903–Tălmăcel, nr. 27.

[73] Inf. Dumitrescu Floarea, n. 1908–Vale, nr. 380.

[74] Inf. Zbera Paraschiva, n. 1903–Tălmăcel, nr. 27; Clinciu Maria, n. 1899–Sibiel, nr. 10.

[75] R. Simu, *op. cit.*, p. 74.

[76] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 23–24.

[77] *Ibidem*, p. 23.

[78] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 80.

[79] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 360; inf. Duna Ghița, n. 1900–Cernetu, nr. 333.

[80] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 285, 349.

[81] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 20, 23, 270, 302; A. Gorovei, *op. cit.*, p. 281, 311, 349 A. Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea* (Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu), 1976, p. 285–286; J. Lörincz, *Atestări de obiceiuri și credințe în Monografia județului Solnoc–Dăbîca*, în „Samus", II, 1979, p. 174.

[82] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 95.

[83] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1921, p. 366.

[84] J. Lörincz, *op. cit.*, p. 174.

[85] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 23.

La Orlat, în seara de Sf. Gheorghe, „se-nurzică" oamenii [88]. Obiceiul este semnalat și din Valea Someșului [89], Moldova [90] și alte ținuturi românești [91] și se practică cu scopul de a face pe oameni mai iuți, mai harnici. În unele sate urzica se purta ca amuletă contra trăsnetului în ziua de Sf. Gheorghe ori se așeza în vîrful armindenului în același scop [92]. Credința că apără de trăsnet se întîlnește și la italieni [93] și germani [94].

De această zi sînt legate și două credințe care evidențiază ideea de protecție a naturii și simțul ascuțit de observație al mărginenilor. Asfel, se spune că de se vor da la porci buruieni înainte de Sf. Gheorghe, aceștia vor muri de „bubă" (brîncă) [95]. Este, după părerea noastră, o credință care are un evident rol ocrotitor al tinerelor plante care se găsesc în perioada restrictivă în primele etape ale procesului de creștere și dezvoltare.

În Rîu Sadului se afirmă că „dacă Sf. Dumitru (26 oct.) găsește frunza în fagi, atunci și Sf. Gheorghe vine cu frunza în fagi" [96], concluzie trasă, desigur, după secole de observare a arborelui amintit.

1 mai (Armindenul). În această zi se punea, la Orlat [97] și cu siguranță și în alte sate din Mărginime, „armindén", o prăjină lungă (de fag), în fața casei. În multe alte zone ale țării armindenul era de fag [98], în altele de mesteacăn [99] sau alt lemn. Considerăm că, inițial, practicile de împodobire a porților, ușilor și ferestrelor caselor și grajdurilor care se fac la Sf. Gheorghe folosind diverse specii vegetale erau obiceiuri aparținînd altei zile, că în nici un caz ele nu au nimic comun cu sărbătoarea creștină, deoarece și romanii făceau în fața caselor colibe de verdeață la sfîrșitul lunii aprilie (sărbătoarea Ambarvalia) [100], încununînd cu ramuri și frunze verzi și capetele vitelor. Armindenul îl pun nu numai românii (din Transilvania, Banat, Moldova, Bucovina), ci și germanii („Maibaum") și francezii („arbre de mai") [101]. Slavii sudici împodobesc la 1 mai casele cu ramuri de tei [102] (la fel ca și locuitorii unor sate bucovinene, în Duminica

---

[86] *Ibidem*, p. 25–26.

[87] *Ibidem.*

[88] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[89] J. Lörincz, *op. cit.*, p. 173.

[90] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 360.

[91] A. Fochi, *op. cit.*, p. 293; V. Butură, *op. cit.*, p. 243.

[92] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 73.

[93] *Ibidem.*

[94] G. Hegi, *Illustrierte Flora von Mittel-Europa*, III, 1918, Wien, p. 139.

[95] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[96] Inf. Brîncoveanu D-tru, n. 1924–Rîu Sadului.

[97] R. Simu, *op. cit.*, p. 74.

[98] V. Butură, *op. cit.*, p. 95.

[99] *Ibidem*, p. 154.

[100] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 26, 30.

[101] *Ibidem*, p. 27.

[102] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 29.

Mare[103]). Punerea de armindeni la case și anexe este practicată în toată Italia și, pînă nu demult, se întîlnea și în Spania[104].

Este indicat să se semene cucuruzul pînă la Arminden. În caz contrar „poți să bagi mestecăul (de mămăligă) în foc"[105]. În Țara Oltului se recomandă semănatul cucuruzului cînd înfloresc păduceii (*Prunus spinosa*)[106]. Găsirea timpului optim de semănat a preocupat permanent pe țărani, acesta fiind în strînsă corelație cu particularitățile locale și condițiile meteorologice din fiecare an.

Ispasul (șase săptămîni după Paști). Sărbătoarea este marcată de larga utilizare a leușteanului și usturoiului. Primul este pus în preseara zilei de Ispas la porți și ferestre pentru a apăra oamenii și gospodăriile lor contra strigoilor[107]. Sătenii se încing cu el peste mijloc ca să nu aibă dureri de șale peste an[108]. Ambele practici se întîlnesc și în Țara Oltului[109]. În județele Buzău și Constanța se pun la brîu foi de nuc[110].

Tot în Mărginime, copiii și vitele se bat cu leuștean, primii să fie sănătoși, ultimele să fie apărate de strigoi[111]. Vacile se protejează contra strigoilor și dîndu-li-se în hrană leuștean cu turtea (*Carlina acaulis*)[112], cu turtea și odolean (*Valeriana officinalis*)[113] ori cu turtea, smîntînea (*Cruciata levipes*) și aișor (*Allium sp.*)[114]. La Rîu Sadului leușteanul se administrează cu tribonic (*Melittis melissophyllum*)[115]. Acesta din urmă trebuie cules înainte de Ispas, căci altfel îi rup strigoii vîrful[116]. O credință asemănătoare este în satele din Munții Apuseni și din Banat[117]. La Rășinari se spune că lujerii măcrișului nu mai sînt buni de mîncat după Ispas, fiindcă „îi scuipă strigoile"[118]. Strigoii mai pot fi îndepărtați de vaci și dacă se leagă de coarnele[119] sau coada[120] vitelor frunze de leuștean cînd ies în ciurdă în ziua de Ispas. Se pare că utilizarea leușteanului în scopuri apotropaice este specifică ardelenilor. În afara lanțului carpatic se cunoaște doar folosirea lui ca talisman (la Rusalii) contra lingorii (febrei tifoide)[121], și aceasta cu arie restrînsă în județul Olt. Acest fapt ne determină să afirmăm că întrebuințarea leușteanului în manifestările spirituale ale românilor este de dată mai recentă (ev mediu), un posibil împrumut de la sași. Căci și aceștia îl pun la porți, ușile și ferestrele caselor și ale grajdurilor, împreună cu nemțișor *(Consolida regalis)*, contra strigoilor sau se încing cu el la Ispas spre a fi feriți de dureri de șale. Îl dau în hrana animalelor (cai și vite) să nu se îmbolnăvească și să nu poată fi deocheate (motiv pentru care îl mănîncă și oamenii de la Ispas la Rusalii)[122]. Este recunoscut pentru calitățile lui terapeutice și apotropaice în toată Germania, în Stiria și Carinthia constituind un mijloc de apărare a vitelor contra vrăjitoarelor care vin să le ia laptele[123].

---

[103] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 381.

[104] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 29.

[105] Orlat—Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[106] Inf. Aleman Ilie, n. 1920—Avrig, str. 1 Mai, nr. 10; Denghel Floarea, n. 1919—Turnu Roșu, nr. 650.

[107] V. Păcală, *op. cit.*, p. 194; R. Simu, *op. cit.*, p.74; inf. Dăncilă Victoria, n. 1898—Poiana Sibiului; Bîrză Stanca, n. 1913—Poplaca, nr. 102; Drăghici Maria, n. 1918—Sadu, nr. 250: Cîndea Stana, n. 1915—Sibiel, nr. 322; Zbera Paraschiva, n. 1903—Tălmăcel, nr. 27.

[108] V. Păcală, *op. cit.*, p. 194; R. Simu, *op. cit.*, p. 74; inf. Hălmagiu Maria, n. 1898—Boița, nr. 103; Mareș Ilie, n. 1905—Galeș, nr. 160; Dogaru Petru, n. 1897—Jina, nr. 1037; Dăncilă Victoria, n. 1898—Poiana Sibiului.

[109] Inf. Aleman Maria, n. 1923—Avrig, str. 1 Mai, nr. 10; Călin Emilia, n. 1906—Racoviță, nr. 75; Stoia Iustina, n. 1919—Sebeșul de Sus, nr. 38; Voila—Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu (se pun leuștean și mărăcini la poartă, ferestre și staule „ca să se înghimpe strigoii care vin la vaci" în preseara de Sf. Gheorghe).

[110] A. Fochi, *op. cit.*, p. 152.

[111] Inf. Olovină Nicolae, n. 1900—Orlat, nr. 177; Dogaru Petru, n. 1897—Jina, nr. 1037; Clinciu Maria, n. 1899—Sibiel, nr. 10; Mareș Paraschiva, n. 1918—Galeș, nr. 160; Dăncilă Victoria, n. 1898—Poiana Sibiului; Hînsa Maria, n. 1895—Tilișca, nr. 480.

[112] Inf. Bobeică Maria, n. 1889—Boița, nr. 292.

[113] V. Păcală, *op. cit.*, p. 194.

[114] Orlat—Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[115] Inf. Brîncoveanu D-tru, n. 1924—Rîu Sadului.

[116] Idem.

[117] V. Buturā, *op. cit.*, p. 93.

[118] V. Păcală, *op. cit.*, p. 161.

[119] Inf. Hînsa Maria, n. 1895—Tilișca, nr. 480.

[120] Inf. Drăghici Maria, n. 1918—Sadu, nr. 250.

Usturoiul este și el un recunoscut leac apotropaic, folosit de vechile popoare indo-europene, ca și de cele actuale. Românii îl utilizează îndeosebi pentru alungarea strigoilor și a duhurilor rele, contra deochiului și a multor boli imaginare și reale. Apelează la el îndeosebi la marile sărbători : Rusalii, Sf. Andrei, Anul Nou, Sf. Gheorghe, Sf. Petru și Pavel, Sf. Haralambie, Ispas[124], și în evenimentele cruciale din ciclul vieții (a se vedea mai ales nașterea). În satele Mărginimii Sibiului usturoiul are cel mai însemnat rol la Ispas. La Orlat[125] se ung vacile cu untură, usturoi și cărbune de tei pentru a fi ferite de strigoi. În Poplaca[126] se descîntă usturoi, tărîțe de grîu și sare și se dau în hrana vitelor. În Rîu Sadului se freacă ugerele și coarnele vacilor cu usturoi[127].

Se observă grija mărginenilor față de animalele din gospodărie, preocupările lor de a le apăra de rele (boli și ființe malefice). Ei cred, chiar, că acestea din urmă pot fi văzute. Astfel, pentru a afla strigoii din sat, se recomandă să prinzi un șarpe, să îi tai capul cu o monedă de argint și să-i pui un cățel de usturoi în gură, după care capul șarpelui se îngroapă într-un loc ascuns (să nu dea strigoii peste el). La Ispas, iei cățelul de usturoi (încolțit), îl pui în pălărie și te sui într-un pom înalt, cînd trece (iese) ciurda la pășune și vei vedea „pe toți strigoii călări pe vite"[128]. Credința este semnalată și din alte sate ale județului Sibiu, precum și din satele județelor Alba și Brașov[129]. În județul Constanța[130] a fost, probabil, împămîntenită de către oierii ardeleni. În localitatea Holda (jud. Suceava), primului șarpe văzut în luna martie i se tăia capul cu o para de argint, i se așeza în gură un cățel de usturoi și se punea sub pridvorul unei biserici. La nouă zile observai ce buruiană a crescut din gura șarpelui, o luai și-o purtai cu tine peste tot, căci pe unde ai fi mers cu această plantă, toate celelalte ar fi vorbit cu tine și ți-ar fi spus cum se numesc și de ce leac sînt bune[131]. Sașii spun că dacă ai în buzunar usturoi în noaptea de Anul Nou, în biserică, poți vedea strigoii[132].

---

[121] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 249.

[122] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 93, și 1921, p. 366.

[123] G. Hegi, *op. cit.*, V, 2, München, p. 1353.

[124] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 269, 290–291 ; Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 271 ; I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 268.

[125] R. Simu, *op. cit.*, p. 75.

[126] V. Foamete, *op. cit.*

[127] Inf. Bilac Maria, n. 1921 – Rîu Sadului, nr. 276.

[128] Orlat – Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[129] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 249.

[130] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 345.

Pentru ca hotarul (culturile agricole) să fie ferit(e) de rele, tilișcanii aruncă sau împlîntă în el fire de holdă „sfințite" la biserică în ziua de Ispas[133]. În Poplaca, cununi de holdă verde se pun pe casă în această zi[134], iar la Rășinari, spre a apăra casa de „vremuri mari" (furtună, fulgere), se afumă cu iarbă pe care a stat preotul la Ispas[135]. În alte locuri din țară[136] se crede că iarba sau paiele pe care a stat popa în Duminica Mare sau la Iordan (Bobotează) sînt bune de dat la vite, să fie sănătoase peste an, ori de legat pomii, să facă roade multe.

În Sibiel[137], la Ispas, se fac cununi din diferite flori și leuștean și se pun la cruci (troițe), cu astfel de cununi împodobindu-se și capetele cailor cu care feciorii ocolesc crucile și porțile din sat. În alte sate, preotul împodobește, la Ispas, crucile din hotarul localităților, folosind ghirlande de busuioc, din care femeile (romånce) iau cîte o crenguță pe care o înglobează în mănunchiul lor de busuioc pentru a-l „sfinți". După trecerea sărbătorii, păstrează acest mănunchi la icoană, întrebuințîndu-l la nevoie contra unor boli[138]. Se remarcă faptul că, în practicile îndătinate în această sărbătoare, creștinismul și-a pus puternic amprenta, camuflînd vechile rituri precreștine, din care s-au păstrat, totuși, cîteva aspecte și fragmente mai mult sau mai puțin inteligibile și interpretabile.

Rusaliile (zece zile după Ispas). La Rusalii (Moși), atît în Mărginime[139] cît și în întreaga țară[140], se împărțeau „pentru sufletul morților" cupe (căni) și oale, la toartele cărora se legau diverse flori (de primăvară), sălbatice ori cultivate, în funcție de data în care cădea sărbătoarea. Bazat pe izvoare scrise și arheologice, V. Pârvan[141] afirmă că Rusaliile (la romani Rosalia) sau Moșii sînt serbate astăzi de către români întocmai ca acum o mie nouă sute de ani, de către strămoșii noștri. Caracterul străvechi al sărbătorii este confirmat și de denumirea „Moși", cuvînt de origine geto-dacă[142]. Această sărbătoare este o dovadă a vechimii noastre pe aceste plaiuri, știut fiind faptul că tracii aveau un foarte elaborat cult al strămoșilor și credeau în nemurirea sufletului. Poate tot legat de acest cult, la Sadu[143], se pun la Rusalii la toate crucile (troițele) și la prapore cununi din grîu verde.

---

[131] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 318.

[132] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 97.

[133] Inf. Hînsa Maria, n. 1895 — Tilișca, nr. 480.

[134] V. Foamete, *op. cit.*

[135] V. Păcală, *op. cit.*, p. 194.

[136] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 159; Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 301.

[137] Inf. Popa Maria, n. 1933 — Sibiel.

[138] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 115.

[139] R. Simu, *op. cit.*, p. 74; V. Păcală, *op. cit.*, p. 194.

[140] V. Butură, *op. cit.*, p. 69, 70, 77; M. Pop, *Sărbători țărănești de primăvară cu caracter geto-dac*, în *Strămoșii poporului român geto-dacii și epoca lor*, București, Edit. Politică, 1980, p. 202; inf. Duna Ghița, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

[141] Apud M. Pop, *op. cit.*, p. 202.

[142] I. I. Russu, *Etnogeneza românilor*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 360.

[143] Inf. Drăghici Elena, n. 1904 — Sadu, nr. 133.

Tot la Sadu[144], ca și în Poplaca[145], flăcăii pun, în ajun de Rusalii, doi mesteceni mari la porțile fetelor (iubitelor). Același obicei este în Racovița (Țara Oltului)[146]. Obiceiul pare a fi împrumutat de la sași, care pun mesteceni la casele cu fete mari și la biserică[147]. Dar și tinerele rusoaice atîrnă la Rusalii crenguțe de mesteacăn la porți și înaintea caselor[148]. „Armindeni'' de mesteacăn pun la ferestre și ardelenii la această sărbătoare[149]. Alții folosesc crengi de tei[150], ornînd cu ele casele și grajdurile spre a fi ferite de rele. Se remarcă și cu acest prilej funcțiile apotropaice și divinatorii ale ramurii verzi, folosită și la Ispas, Sf. Gheorghe, Florii, Armindeni, Sînziene etc., cînd are și însușiri fertilizatoare și profilactice (terapeutice)[151].

În același context este utilizat și pelinul la Rusalii. În satele mărginene se aruncă prin casă „ca să piară purecii''[152]. Tot așa procedează țăranii din Muntenia, atîrnînd pelin la uși, ferestre și icoane, ca cei din casă să fie feriți de Rusalii (ființe supranaturale)[153]. Subliniem că, dincolo de Carpați, obiceiurile și credințele în care este implicat pelinul (mai ales în această sărbătoare) sînt mult mai numeroase[154], dată fiind, în primul rînd, răspîndirea acestei specii și prețuirea de care se bucură ea la popoarele slave vecine[155]. Pelinul este, de altfel, una dintre cele mai reputate plante cu funcții antidemonice, la toate popoarele europene[156].

24 iun. (Sînzienele). La romani, în 24 iunie, era sărbătoarea norocului. Poporul român practică în această zi atît rituri aducătoare de noroc și de cunoaștere a ursitei și duratei vieții, cît și rituri cu caracter agrar, naturist[157], care ar putea lămuri numele sărbătorii și al principalei plante implicate, prin teonimul San(cta) Diana. Calendarul creștin serbează în această zi pe Sf. Ioan, teonim prin care explică biserica etimologia denumirii plantei (floarea lui Sîntion, sînjoane, sînjene, sînzene etc.[158]) și a sărbătorii.

Țăranii din Mărginimea Sibiului pun cu acest prilej în porți cruci făcute din sînziene, numite și sunzuiene, sunzuene, zunzuiene, sumzuiene [159], cu scopul de a atrage norocul asupra gospodăriei, a depărta răul și pentru amintirea morților. Se fac și cununi pentru fiecare membru al casei și se aruncă pe acoperiș. A cui cunună va cădea, acela se va îmbolnăvi sau va muri în anul în curs [160]. Ambele practici se întîlnesc și în Țara Oltului [161]. Aruncatul cununilor pe casă e răspîndit în multe sate ardelene, precum și în restul țării [162], fie pentru aflarea duratei vieții, fie pentru cunoașterea ursitei (fetelor de măritat). Sașii aruncă pe acoperiș cununi de sunătoare („Johanniskraut") [163], avînd însă și un obicei, „cununa lui Johann", în care sînt folosite sînzienele (alături de saschiu, stejar și alte flori de cîmp) [164].

---

[144] Inf. Drăghici Maria, n. 1918 — Sadu, nr. 250.

[145] V. Foamete, *op. cit.*

[146] Inf. Bucur Maria, n. 1928 — Racovița, nr. 32.

[147] C. Drăgulescu, *Ethnobotanische rumänisch-sächsische Interferenzen*, în „*Forschungen zur Volks- und Landeskunde*”, 26, 1983, 2, p. 68.

[148] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 28.

[149] Inf. Aleman Ilie, n. 1920 — Avrig, str. 1 Mai, nr. 10.

[150] J. Lörincz, *op. cit.*, p. 176.

[151] G. Comănici, *Ramura verde în cadrul obiceiurilor calendaristice*, în *Atlasul etnografic al României*, București, Inst. de Cerc. Etnolog. și Dialect., 6, 1979, p. 326—333.

[152] Inf. Șchiopu Maria, n. 1934 — Galeș, nr. 120; Cîrstea Vlaicu, n. 1922 — Jina, nr. 1097; Loloi Maria, n. 1933 — Orlat, nr. 741; Dăncilă Victoria, n. 1898 — Poiana Sibiului; Tara Magdalena, n. 1907 — Trainei (Rășinari), nr. 34; Zbera Paraschiva, n. 1903 — Tălmăcel, nr. 27.

[153] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 266, 290.

[154] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 217, 374; V. Butură, *op. cit.*, p. 184.

[155] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 249.

[156] *Ibidem.*

[157] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 64; Al. Borza, *Dicționar etnobotanic*, București, Edit. Academiei R.S.România, 1968, p. 75; V. Butură, *op cit.*, p. 216.

[158] Al. Borza, *op. cit.*, p. 75.

Mai demult oamenii se încingeau cu sînziene să nu-i doară mijlocul peste an [165]. În Cîrțișoara se credea că cine poartă sînziene la brîu, în această zi, nu va suferi de junghi [166]. Încingerea cu sînziene sau drăgaică era practicată și în Dobrogea și Argeș [167]. Fetele teleormănene prindeau planta la brîu spre a fi iubite de tinerii pe care îi doreau [168].

În zona cercetată, riturile de invocare a fertilității, de către cetele de fete (drăgaice), lipsesc. Este semnalat doar un aspect din acest cult, notat la sfîrșitul secolului trecut. În noaptea de Sînziene, femeile dezbrăcate în pielea goală ocoleau cînepa, ungînd-o cu unt jur-împrejur, să crească mare și frumoasă [169]. La fel procedau femeile din unele sate prahovene și buzoiene [170]. La Drăguș (Țara Făgărașului), obiceiul era practicat la Sf. Gheorghe [171]. Ritul este foarte vechi. Plinius scrie că femeile „in menstruis", în pielea goală, dădeau ocol holdelor pentru a le feri de gîndaci și viermi [172]. Și românii, sîrbii, bulgarii și alte popoare cred că sîngele „sorocului" este otrăvitor [173]. De aceea și astăzi mai sînt femei care, dezbrăcate și despletite, ocolesc hambarele, cotețele sau toată gospodăria pentru a alunga (stîrpi) șobolanii [174].

---

[159] Inf. Cătană Paraschiva, n. 1896 — Jina, nr. 885; Dobortă Elena, n. 1940 — Poiana Sibiului; Bîrză Stanca, n. 1913 — Poplaca, nr. 102; Bilac Maria, n. 1921 — Rîu Sadului, nr. 276; Drăghici Maria, n. 1918 — Sadu, nr. 250; V. Foamete, *op. cit.*

[160] Inf. Bobeică Maria, n. 1889 — Boița, nr. 292; Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu; V. Păcală, *op. cit.*, p. 195.

[161] Recea și Copăcel — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu; inf. Denghel Florea, n. 1919 — Turnu Roșu, nr. 650; Lungu Marcela, n. 1917 — Racovița, nr. 112; Bobeș Victoria, n. 1926 — Sebeșul de Sus, nr. 167; Ștefan Florea, n. 1918 — Avrig, str. Avram Iancu, nr. 17.

[162] J. Lörincz, *op. cit.*, p. 177; A. Gorovei, *op. cit.*, p. 64, 233.

[163] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1921, p. 373.

[164] E. Antoni, *Einige Jahreslaufbräuche aus Tarteln, Kreis Brașov*, in *Studii și comunicări*, Asociația folcloriștilor din jud. Sibiu, 1981, p. 221; C. Drăgulescu, *op. cit.*, p. 69.

[165] Inf. Bobeică Maria, n. 1889 — Boița, nr. 292.

[166] Grovu Laurenția, *Farmaceutica populară în Oprea — Cirțișoara*, ms. 490/1948, Arhiva Muzeului Etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.

[167] A. Fochi, *op. cit.*, p. 117.

[168] Inf. Duna Ghița, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

[169] Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[170] A. Fochi, *op. cit.*, p. 119.

[171] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 95.

[172] Apud Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 20—21.

[173] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 21—22.

[174] Inf. Brincoveanu Ioan, n. 1919 — Rășinari, nr. 1213; Duna Ghița, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

Pentru îndepărtarea strigoilor de grajdurile animalelor mărginenii apelează în această sărbătoare la sînziene, punîndu-le în coarne la vite cînd vin din ciurdă [175] sau la oaia care iese prima la muls [176]. Și în acest caz avem de-a face cu un fragment de rit agrar, bine păstrat în alte sate ardelene și cunoscut sub numele de ,,boul cu sînziene" sau ,,boul înstruțat" [177].

La Sînziene sînt culese multe dintre plantele de leac, căci acum sînt la apogeu (conțin multe substanțe active) [178]. Practica e generalizată la români, crezîndu-se că după această dată ,,buruienile toate dau îndărăt" [179]. Obiceiul de a culege plante sau roua de pe ele, în noaptea de Sînziene, este foarte vechi, întîlnindu-se și la egipteni, slavi, germani, italieni, francezi, portughezi etc.[180].

29 iun. (Sf. Petru și Pavel). La Rășinari se interzice copiilor să ,,taie poamele cu cuțitul înainte de Sf. Petru, că bate piatra" [181]. Orlățenii atenționează că ,,nu e voie să se bătucească merele" pînă la Sîn-Petru și nu o fac, tot de frica grindinii [182]. Locuitorii Drăgușului (Țara Oltului) au aceeași credință [183]. În alte sate ale țării se spune că dacă se bat merele, înainte de a fi mîncate, va bate piatra [184]. Inițial restricțiile au avut drept scop asigurarea ajungerii la maturitate a cît mai multor fructe și prevenirea, mai cu seamă la copii, a apariției unor tulburări digestive. Legătura între Sf. Petru și amenințarea cu grindina provine din răstălmăcirea teonimului : Petru > Pietru > piatră.

29 aug. (Tăierea capului Sf. Ioan). În Orlat se credea că în această noapte înflorește feriga [185]. Cu floarea ei se pot găsi comorile ascunse în pămînt. Țăranii din alte sate ale României afirmă că florile albe și strălucitoare (sic !) ale ferigii aduc noroc în casă, dragoste, negustorie etc. și că nu-i dat oricui să le vadă [186]. În ținutul Dornelor se crede că feriga înflorește în noaptea de Sînziene și cine va avea floarea ei va găsi bani, va cunoaște voința și gîndurile oamenilor [187]. Locuitorii unor sate sucevene spun că feriga înflorește în noaptea de Anul Nou și cine o va vedea înflorind ,,va afla bani" [188]. În realitate, această plantă nu înflorește, ci face spori abia vizibili pe dosul frunzelor. Superstiția este o farsă populară întinsă celor dornici de înavuțire fără muncă.

---

[175] Inf. Olovină Nicolae, n. 1900 — Orlat, nr. 177.

[176] Inf. Dăncilă Victoria, n. 1898 — Poiana Sibiului.

[177] Gh. Pavelescu, ,,*Boul înstruțat*". *Un vechi obicei agrar la românii din Transilvania*, în ,,Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei", IX, 1977, p. 281—288.

[178] Inf. Bobeică Maria, n. 1889 — Boița, nr. 292; Mareș Paraschiva, n. 1918 — Galeș, nr. 160; Stoiță Maria, n. 1894 — Gura Rîului, nr. 158; Vulcan Mărina, n. 1895 — Rășinari, nr. 1568; Zbera Paraschiva, n. 1903 — Tălmăcel, nr. 27.

[179] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 30—32.

[180] *Ibidem.*

[181] V. Păcală, *op. cit.*, p. 161.

[182] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[183] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 92.

[184] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 190.

[185] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[186] V. Butură, *op. cit.*, p. 97.

[187] *Ibidem.*

[188] *Ibidem.*

14 sept. (Ziua Crucii). În această zi se culeg, pe nemîncate, prune „că-s bune de descîntat de bubă rea (antrax) și de durere de măsele”[189]. Practici asemănătoare se întîlnesc și în sudul Moldovei, precum și în Muntenia[190]. În județul Sălaj se crede că plantele și fierturile de plante culese în Ziua Crucii pot vindeca orice boală[191]. Adevărul este că există cîteva perioade optime de recoltare a plantelor medicinale, bine surprinse de către oamenii din popor care, însă, pentru a fi reținute (știute) mai ușor, le raportează la principalele sărbători din cadrul intervalelor propice culesului (Sf. Gheorghe, Ispasul, Sînzienele, Ziua Crucii etc.).

30 nov. (Sf. Andrei). La Rășinari se rupe, pentru fiecare membru al familiei, cîte o crenguță din pomi și se ține în apă pînă la Anul Nou. Crenguța aceluia care va înflori pînă la acea dată vestește noroc în anul viitor pentru persoana respectivă[192]. Este un obicei în care ramura verde are o funcție divinatorie. În Teleorman se punea, la această dată, grîu într-o farfurie cu apă și dacă acesta creștea frumos, se anunța un an roditor[193]. Românii din alte regiuni ale țării au o serie de practici pentru prognozarea vremii și a recoltei, uzitate îndeosebi la Anul Nou și Bobotează (a se vedea la aceste zile).

4 dec. (Sf. Varvara). La Sf. Varvara nu se mănîncă poame (mere) că fac copiii gîlci, bube ș.a.[194]. Sf. Varvara (Barbara) e considerată patroana bubatului (variolei). De aceea, nu numai în Mărginimea Sibiului, ci și în restul țării nu se dă copiilor să mănînce, în aceste zile, fasole, mazăre, linte, boabe de porumb, semințe de dovleac etc., de teamă ca să nu crească „bubatul” și să nu fie tare ca aceste boabe[195]. Tot de frica acestei boli sașii nu consumă boabe de plante păstăioase, iar în alte sate nici un fruct (sămînță) copt sau fiert, în intervalul dintre Crăciun și Bobotează[196].

12 dec. (Sf. Spiridon). Este ziua în care rășinărenii aruncă prin curte, la păsări, grîu fiert pentru ca acestea să nu strice vara holdele[197]. În același scop, unii țărani din nordul Transilvaniei pun cununi de grîu în biserică, pentru păsări, la Crăciun[198].

25 dec. (Crăciunul). Punctul de atracție al acestei sărbători îl constituie astăzi „pomul de Crăciun”, care este un brad *(**Abies alba**)* ori un molid *(**Picea excelsa**)* împodobit. Ceremonialul împodobirii culminează cu aprinderea lumînărilor și artificiilor din brad. Obiceiul, în esența sa, este foarte vechi. Inițial se ardea arborele sau un butuc. „Butucul Crăciunului” era ars pînă nu demult în căminele țăranilor bănățeni și transilvăneni [199]. Pînă la sfîrșitul secolului trecut este atestat și în Mărginime: ,,Încă de prin post se văd unii oameni umblînd după un butuc, care-l pun pe foc în noaptea de Crăciun, ca să țină pînă la ziuă'' [200]. Obiceiul a fost și este practicat și de către macedoromâni, albanezi, slavii de sud și o parte dintre italieni [201]. Pornind de la faptul că macedoromânii și albanezii numesc butucul (Crăciunului) *cărtšun* și, respectiv, *kërcuni*, se presupune că denumirea sărbătorii nu are nimic comun cu nașterea *(creatio, -onis)* lui Christos, ci vine de la butucul aprins în noaptea solstițiului de iarnă. În acest caz cuvîntul Crăciun (ca și substantivul crăci) face parte din fondul autohton al limbii noastre [202]. Un argument în plus îl constituie faptul că și italienii numesc atît butucul, cît și sărbătoarea, *Ceppo* [203]. Sărbătoarea creștină a mascat atît de bine vechiul cult solar, încît semnificația ei inițială poate fi deslușită numai cu ajutorul informațiilor documentare, corelate cu vocabularul unor limbi.

---

[189] R. Simu, *op. cit.*, p. 75; V. Păcală, *op. cit.*, p. 196.

[190] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 36.

[191] J. Lörincz, *op. cit.*, p. 178.

[192] V. Păcală, *op. cit.*, p. 196.

[193] Inf. Duna Ghița, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

[194] Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu; V. Păcală, *op. cit.*, p. 197.

[195] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 33, 352; I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 300.

[196] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 79.

[197] V. Păcală, *op. cit.*, p. 197.

[198] J. Löriucz, *op. cit.*, p. 178.

La Rășinari și Rîu Sadului pomii care nu rodesc sînt amenințați cu tăierea în ziua de Crăciun [204]. (Doi) membri ai familiei, dintre care unul cu toporul în mînă, se apropie de pom, cu falsa intenție de a-l tăia. Crezîndu-se că pomul aude dialogul dintre ei (,,—Îl tai''. ,,—Nu-l tăia, că la anul va rodi'') și se va speria (în viziunea poporului copacii sînt însuflețiți), cei ai casei se retrag cu convingerea că pomul respectiv va face fructe anul viitor. Practica se întîlnește și în Țara Oltului [205], în județul Vîlcea [206], Bucovina [207] și în alte regiuni [208]. Sașii au același obicei [209], semnalat și la sîrbi, bulgari și evrei [210].

În Gura Rîului, Boița și Poplaca se spune că în noaptea de Crăciun, la ora 12, înmugurește sau înflorește socul [211]. Fetele de măritat merg să-l caute, căci prima care îl va vedea, se va mărita în anul care vine. Credința este răspîndită și la sași [212]. Superstiția este, în realitate, un pretext pentru tinerele fete de a ieși din casă.

O serie de datini și credințe aparținătoare ciclului calendaristic nu sînt legate de o zi anume, de timpul astronomic, ci de timpul meteorologic (vreme), care influențează la rîndul său perioadele optime de efectuare a muncilor agricole și mai ales a semănatului și recoltatului.

În ziua în care se iese la semănat grîul, să nu se culce împreună bărbatul cu femeia, nici să nu se dea ceva din casă, căci face grîul tăciune [213]. La fel se aude vorbind prin Țara Oltului [214] și satele județului Vîlcea [215].

---

[199] G. Rohlfs, *Românescul* **Crăciun**, în ,,Cercetări lingvistice'', XXVI, 1981, 1, p. 56.

[200] R. Simu, *op. cit.*, p. 72.

[201] G. Rohlfs, *op. cit.*, p. 56.

[202] *Ibidem*.

[203] *Ibidem*.

[204] Inf. Vulcan Mărina, n. 1895 — Rășinari, nr. 1568; Brincoveanu D-tru, n. 1924 — Riu Sadului.

[205] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 88.

[206] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 260.

[207] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 74.

[208] A. Fochi, *op. cit.*, p. 237.

[209] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 83.

[210] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 261.

[211] Inf. Stoiță Maria, n. 1894 — Gura Rîului, nr. 158; Neghină Maria, n. 1926 — Boița, nr. 156; V. Foamete, *op. cit.*

[212] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 100.

Cînd plouă pe soare, se piaptănă „strigoile" și grîul se mănează (se îngălbenește) [216]. Din contră, cînd în curcubeu predomină culoarea verde, holde bune se vor face [217]. În județul Dîmbovița țăranii cred că dacă în curcubeu e mult roșu, va fi mult vin; dominarea verdelui înseamnă mult grîu, iar preponderența albastrului semnifică secetă și moarte [218].

Grîul începe a se învîrtoși la Vîrtolomeu (11 iun.), cînd apare (constelația) Găinușa [219], anunțînd apropiata sa recoltare.

Terminarea seceratului grîului constituia pentru țărani o adevărată bucurie și sărbătoare. La Tălmăcel și Poplaca ea se ceremonia printr-un pitoresc obicei, „Buzduganul", al cărui nume este împrumutat de la ultimele spice împletite cu flori și purtate prin sat în fruntea secerătorilor [220]. Aceștia cîntau *Dealul Mohului*, iar sătenii udau cu apă „buzduganul". Obiceiul este specific ardelenilor, originea lui fiind în sudul Transilvaniei, unde datează, probabil, din epoca feudală timpurie [221]. Subliniem că și slavii de sud împletesc după seceriș o cunună de spice, pe care o lasă pe cîmp în cinstea „Vilelor" (genii ale cerealelor) [222]. Evreii lăsau și ei cîteva fire de cereale pe cîmp [223]. Practica se întîlnește și la țăranii români din Oltenia și Muntenia (sporadic și Ardeal), generată fiind de credința că „puterea grîului" este localizată în ultimele spice, lăsarea lor în cîmp însemnînd păstrarea germenilor fertilității [224].

O plantă de cultură importantă în Mărginimea Sibiului este cartoful. Nu e bine să pui tuberculii lui în pămînt cînd e lună nouă, căci face doar vrejuri [225]. Aceeași convingere o au și țăranii bucovineni [226]. Românii din alte regiuni ale țării cred că nici grîul, nici porumbul nu se fac dacă nu seamănă la lună nouă [227], recomandînd, în general, ca legumele (ceapa, usturoiul, ridichile, cartoful ș.a.) să fie puse „înainte de secera primului pătrar" [228]. Țăranii francezi împărtășesc și ei credința că „degeaba semeni la lună nouă, numai flori ai să capeți" [229]. Pentru romani, timpul optim de semănat și sădit era cînd luna era în creștere [230].

---

[213] Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[214] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 89.

[215] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 140.

[216] V. Păcală, *op. cit.*, p. 161.

[217] Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[218] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 93.

[219] Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[220] Inf. Zbera Paraschiva, n. 1903 — Tălmăcel, nr. 27; V. Foamete, *op. cit.*

[221] Ov. Bîrlea, *Folclorul românesc*, I. Momente și sinteze, București, Edit. Minerva, 1981, p. 409—417.

[222] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 232.

[223] *Ibidem.*

[224] Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 409.

[225] Inf. Brîncoveanu D-tru, n. 1924 — Rîu Sadului.

[226] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 82.

[227] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 89—90.

[228] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 95.

[229] *Ibidem*, p. 96.

[230] *Ibidem*, p. 95.

Un pericol mare pentru soarta recoltelor era seceta. Cînd aceasta dura prea mult, mai mulți copii [231] (băieți [232]) se îmbrăcau în frunze de arin, cîntînd prin sat : ,,Paparudă, rudă, vino de ne udă ...". Femeile îi udau și le dădeau ouă, bani etc. în speranța că astfel va ploua. În unele sate obiceiul se suprapune unor rituri de fecunditate și apărare a sănătății oamenilor și animalelor. Astfel la Mohu, în imediata vecinătate a Mărginimii Sibiului, în dimineața de Sîngiorz, grupuri de 3–4 copii, purtînd mănunchiuri de salcie înflorite, se duc la cotețele păsărilor și la grajduri și cîntă ,,Păpălugără ...", țopăind. Apoi, nuielele, împreună cu o frunză de leuștean, se atîrnă la portițe, grajd, coteț, șură, pentru a apăra animalele de boli [233]. În ținutul Someșurilor flăcăii îmbracă pe unul dintre ei la Sf. Gheorghe cu crengi verzi (de fag), punîndu-i în cap o cușmă din scoarță de copac (el personifică pe Sf. Gheorghe). Acesta este însoțit de ,,jandarmi" înveliți în scoarță de copac, purtînd pe cap și ei o cușmă, de o jumătate de metru, din scoarță de cireș sălbatic [234]. Amintim aici că și participanții la unele ceremonii trace purtau coroane verzi pe cap, iar în mîini țineau nuiele de pin încolăcite cu iederă și cu smocuri de lînă [235]. ,,Paparuda" este un obicei cu o largă răspîndire în țară. În cele mai multe cazuri ,,paparudele" erau fetițe (adeseori, în ultima vreme, țigănci), dezbrăcate și învelite în frunze de boz *(Sambucus ebulus)*, mesteacăn *(Betula pendula)*, brustur *(Arctium lappa)* ori pelin *(Artemisia absinthium)* [236]. Obiceiul este răspîndit în toată peninsula Balcanică, purtînd aproximativ același nume : ,,peperuda" și ,,peperuga" (la bulgari), ,,pirpiruna" (la greci și macedoromâni), ,,peperona" (la albanezi) [237]. Vechimea lui este confirmată de factura magică, arhaică, ca și de melodia care îl însoțește. Un rit asemănător a fost găsit și în India (,,regele ploii") [238], ceea ce ar indica o obîrșie indoeuropeană. După A. Berinde și S. Lugojan, ,,paparuda" este un ,,ritual străvechi agro-pastoral, dacic, păstrat încă din neolitic" [239]. Unii cercetători îl aseamănă cu rugăciunile pentru ploaie ale romanilor către Jupiter Pluvius uzitate în sărbătoarea Robigalia (25 apr.) [240]. Poate de aceea în unele sate ardelene el se practică la Sf. Gheorghe (23 apr.).

Tot obicei vechi, traco-dac, este considerat și acela al dăruirii, pentru sufletul morților, a primelor fructe coapte [241]. Este răspîndit mai ales în Oltenia, Muntenia și Moldova [242], semnalat fiind și din Țara Oltului[243]. În Mărginimea Sibiului îl mai păstrează doar femeile bătrîne [244].

---

[231] Inf. Drăghici Elena, n. 1904 — Sadu, nr. 133.

[232] Inf. Neghină Maria, n. 1926 — Boița, nr. 156.

[233] O. Stoia, *Jocuri pentru copii și tineret*, în *Studii și comunicări*, Asociația folcloriștilor și etnografilor, Sibiu, 1981, p. 265, 269 : ,,Papă, Păpălugară săi în sus și noară : să scornească ploile, să rodească grinele, să mînce copilele, să o va găinile la toate vecinele".

[234] J. Lörincz, *op. cit.*, p. 174.

[235] O. Buhociu, *op. cit.*, p. 81.

[236] D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, București, Edit. Academiei R. S. România, 1973, p. 342; Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 35; I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 368; V. Butură, *op. cit.*, p. 40–41; A. Fochi, *op. cit.*, p. 222.

[237] Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 399.

[238] *Ibidem.*

[239] A. Berinde, S. Lugojan, *Contribuții la cunoașterea limbii dacilor*, Timișoara, Edit. Facla, 1984, p. 187.

[240] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 35.

[241] V. Butură, *op. cit.*, p. 12.

Experiența milenară a poporului în observarea și cercetarea naturii a dus la descoperirea unor corespondențe și interferențe subtile între creșterea și dezvoltarea plantelor și evoluția fenomenelor atmosferice. Mărginenii afirmă că în anul care se fac multe nuci și alune, mult jir și multă ghindă, toamna va fi lungă [245] sau iarna va fi grea [246]. La fel cred țăranii vrînceni [247]. În Bucovina se spune că abundența jirului și a conurilor de brad semnifică îmbelșugare în toate și mai cu seamă în porumb [248]. În satele mărginene se speră într-o toamnă lungă și frumoasă și cînd înfloresc pomii a doua oară [249]. Această credință este și în Țara Oltului [250] și în Bucovina [251]. Mulți bureți anunță, pentru țăranul mărginean [252], o iarnă aspră, iar pentru cel dintre Olt și Munții Făgăraș, o toamnă lungă [253]. Bucovinenii prevăd în acest caz o bogată recoltă de secară în anul ce urmează [254]. În schimb, țăranii din Clopotiva (jud. Hunedoara) spun că în anul în care se fac pitoance (cum numesc ei buretele *Boletus edulis*), „în hăla an e moarte multă”[255]. O serie de alte deducții populare devenite credințe (superstiții) au fost prezentate în cadrul sărbătorilor de peste an. În ele, ca și în obiceiurile (practicile) descrise mai sus sînt exprimate, o dată cu dorința de belșug și sănătate, opinii și recomandări referitoare la desfășurarea muncilor agricole și creșterea animalelor, la valorificarea (consumarea) unor produse agrozootehnice etc. Originea și formele inițiale ale multor practici sînt greu de stabilit, studiile comparative cu riturile și credințele altor popoare reușind deseori să lămurească unele aspecte, să răspundă semnelor de întrebare care se pun. În orice caz, în cîteva dintre ele transpare pînă la noi o parte din viața spirituală a strămoșilor geto-daci (a se vedea Rusaliile, Crăciunul, paparuda, dăruirea primelor fructe pentru sufletul morților). Cercetările ulterioare vor scoate, cu siguranță, la iveală și alte aspecte ale zestrei autohtone. Credem aceasta pornind de la considerentul că geto-dacii aveau un dezvoltat cult al fertilității și fecundității, dovedit, între altele, de credința lor în Zamolxis, zeu al pămîntului, al vegetației și rodniciei, căruia i se mulțumea pentru recoltele bogate, pentru prosperitatea turmelor de animale, pentru produsele pădurilor, pentru vînat și pește [256].

---

[242] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 206; A. Gorovei, *op. cit.*, p. 190; inf. Giurcă Elena, n. 1899 — Pietrarii de Sus; Duna Ghița, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

[243] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 63.

[244] Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu; inf. Bobeică Maria, n. 1889 — Boița, nr. 292.

[245] Inf. Stoiță Maria, n. 1894 — Gura Rîului, nr. 158.

[246] Inf. Pavel Florica, n. 1893 — Galeș, nr. 211; Brîncoveanu D-tru, n. 1924 — Rîu Sadului; Savu-Pușchila Maria, n. 1894 — Săliște, nr. 519.

[247] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 380.

[248] *Ibidem*, p. 21, 258.

[249] Inf. Pătruț Nicolae, n. 1905 — Galeș, nr. 205; Savu-Pușchila Maria, n. 1894 — Săliște, nr. 519.

[250] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 92.

[251] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 380.

[252] Inf. Mareș Ilie, n. 1905 — Galeș, nr. 160; Savu-Pușchila Maria, n. 1894 — Săliște, nr. 519.

[253] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 92.

[254] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 64.

[255] V. Butură, *op. cit.*, p. 156.

Ciclul vieții

O parte dintre datinile, practicile magice și credințele aparținînd acestui ciclu au fost prezentate în cadrul ciclului calendaristic, dată fiind legătura lor cu sărbătorile de peste an. În cele ce urmează ne ocupăm de plantele implicate în obiceiurile și credințele mărginenilor privitoare la naștere, nuntă și înmormîntare.

Nașterea. Grija ca noul venit pe lume să fie sănătos, voinic, frumos se manifestă la femei (mame) încă din timpul sarcinii. Astfel, la Orlat i se interzice femeii gravide să mănînce dintr-un măr început sau rupt spre a nu naște copilul cu semn „ca mușcat de cîine”[257]. Restricția este de fapt o măsură de igienă bine venită. Femeia însărcinată nu poate lua (fura) poame sau flori [258] și nici măcar să poarte floare la brîu ori să fie atinsă cu o floare [259], căci nou-născutul va avea pe piele un semn de forma (și culoarea) fructului sau florii. Credințe asemănătoare se întîlnesc și în alte regiuni ale țării [260].

Pentru a avea o naștere ușoară, femeia trebuie să țină la nas ori în palmă roza Ierihonului (*Anastatica hierochuntica*), numită în satele mărginene mîna Maicii-Domnului [261]. Este o plantă (din Arabia, adusă la noi de călugări) la care apelau și femeile din diverse alte sate românești, bînd ori spălîndu-se pe abdomen cu apa în care a stat aceasta [262]. În Vîlcea se recomandă, în această situație, să se bea ceai de podbeal (*Tussilago farfara*) „care a răsărit întîiu primăvara” [263]. O dată născut, copilul trebuie terit de duhurule rele și de deochi. În acest scop, la Rășinari, i se pune(a) în scutec usturoi, grîu, tămîie, un cuțit, o cruce și cărticica „Maicii Domnului” [264] ori, la Orlat, trei fire de usturoi, trei de tămîie, trei de grîu de primăvară, trei de sare, trei firimituri de pîine, o bucățică din „casa copilului” (placentă) ș.a. (în total nouă feluri) [265]. În foarte multe sate ale țării femeile coseau în fașa copilului nou-născut usturoi și fier pentru alungarea duhurilor rele [266]. Macedoromâncele pun în fașă contra deocherii copilului usturoi, tămîie, pîine și un inel [267] sau usturoi, tămîie, pîine muiată în vin, cărbune, sare, orz și țiperig [268]. În unele sate săsoaicele pun sub perna nou-născutului trei căței de usturoi, trei boabe de piper și trei fire de busuioc legate într-un batic [269]. În Sicilia se bagă usturoi sub așternutul femeii care naște [270]. Albanezii, maghiarii, germanii, slovenii și slavii de sud, precum și alte popoare europene consideră usturoiul cel mai eficace leac apotropaic [271]. Îl găsim întrebuințat în acest scop de egipteni, asirieni și perși, greci și romani [272]. Explicația constă în acțiunea bacteriostatică și micostatică a usturoiului, datorită conținutului bogat în fitoncide.

---

[256] H. Daicoviciu, *op. cit.*, p. 172.

[257] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[258] V. Păcală, *op. cit.*, p. 163.

[259] R. Simu, *op. cit.*, p. 78.

[260] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 221–222; Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 44.

[261] V. Păcală, *op. cit.*, p. 163; inf. Ivan Ana, n. 1914 – Sadu, nr. 376.

[262] V. Butură, *op. cit.*, p. 156.

[263] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 219.

[264] V. Păcală, *op. cit.*, p. 164.

[265] R. Simu, *op. cit.*, p. 80.

[266] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 285.

[267] *Ibidem*, p. 576.

[268] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 84.

[269] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 96.

[270] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 268.

Pentru ca „să-i meargă viața tot din plin" copilului, unele femei rășinărene puneau în scutec, pe lîngă usturoi, niște firimituri de pîine și puțin zahăr [273]. În Gura Rîului copilul se scălda cu apă în care s-au pus flori de bujor de munte *(Rhododendron kotschyi)*, în credința că cel îmbăiat va crește rumen și frumos [274]. În Muntenia și Moldova se introduceau în scalda noului născut bujor *(Paeonia officinalis)*, zdreveț *(Myricaria germanica)*, lemnie *(Lythrum salicaria)*, busuioc, cînepă și alte flori, orz, porumb, pîine, zahăr, bani de argint ca să fie copilul frumos, puternic, să crească repede și în îndestulare [275]. În Țara Oltului se pune în scaldă un ban să fie norocos și un cărbune să nu se poată deochea copilul. Apa celei dintîi scalde o azvîrle moașa pe bujori, dacă e fată, sau pe trandafiri, dacă e băiat, să fie frumoasă și, respectiv, plăcut [276].

Preocupări deosebite aveau țăranii și pentru fătul animalelor domestice. Vițeilor de curînd fătați li se înfășura la gît, într-o legătură, usturoi, tămîie, cîteva fire de grîu, nouă feluri de lînică, sare și o rădăcină de leuștean, spre a fi feriți de strigoi [277]. La Drăguș (Țara Făgărașului) i se lega la coadă o legăturică cu cîteva boabe de piper și tămîie [278]. După fătare se făcea „deresul vacii". În acest scop se lega de vîrful cozii vacii o cîrpă neagră în care se puneau nouă feluri de „strămătură" (lînă toarsă) de culori diferite (lîna să fie, însă, furată, nu cumpărată), trei fire de grîu, trei cățel de usturoi și trei „dărabe" (bucăți) de tămîie, crezîndu-se că astfel vaca este apărată de strigoi [279]. Rășinărenii ung țîțele vacilor fătate cu usturoi sau li se dă în hrană leuștean să nu se poată apropia de ele vrăjitoarele de lapte [280]. Se remarcă și aici utilizarea usturoiului, a cărui acțiune antibiotică este interpretată de popor ca antidemonică. În Hațeg, vacii care fată prima oară i se introduc, în vîrful cornului drept trei boabe de grîu, trei de piper, trei de tămîie și puțină sare [281]. Românii din alte zone ale țării, pentru a feri vaca de cei ce vor să-i ia „mana", îngroapă „cămașa" (placenta) vițelului într-o oală nouă, alături de trei fire (spice) de grîu, trei de orz, trei de ovăz, trei de cînepă, trei de in, trei de mac, trei de trifoi ș.a., un pumn de făină de grîu și unul de mălai [282]. Ca și în cazul nașterii copilului, dorința de fecunditate (și sănătate) este exprimată prin cîteva simboluri ale fertilității (cerealele, plantele tehnice și furajere etc.).

---

[271] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 202; Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 268.

[272] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 202.

[273] V. Păcală, *op. cit.*, p. 165.

[274] Inf Stoiță Maria, n. 1894 — Gura Rîului, nr. 158.

[275] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 297.

[276] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 48.

[277] V. Păcală, *op. cit.*, p. 161.

[278] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 77.

[279] Orlat — Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[280] V. Păcală, *op. cit.*, p. 161.

[281] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 250.

[282] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 345.

Nunta. Pe lîngă practicile de cunoaștere a „ursitei" în dragoste (căsnicie) îndătinate la Bobotează și Crăciun, femeile și mai ales fetele mărginene apelau uneori și la vrăji și descîntece de invocare și atragere a persoanei iubite. În Boița [283], ca și în Țara Făgărașului [284], fetele (bătrîne) care voiau să se mărite rugau pe o bătrînă să le sape mătrăgună (iarba codrului) și să o descînte. De altfel, mătrăguna se folosește în acest scop și în alte regiuni ale țării, unde și năvalnicul (*Phyllitis scolopendrium*), macul (*Papaver rhoeas*) și stupitul cucului (*Cardamine sp.*) se crede că au astfel de puteri [285]. În Teleorman, pentru atragerea iubitului, fetele prind la brîu dornic (*Falcaria sioides*) ori li se descîntă cu mușcată [286]. În alte sate se descîntă de dragoste cu creanga pe care a cîntat cucul, cu o nuia de alun, soc ori măr dulce [287]. Cu băț de alun se descînta pentru iubit, lăsat de băutură și gonirea șobolanilor la Poplaca, Gura Rîului și Orlat [288]. Utilizarea alunului în magie este veche, fiind planta favorită a vrăjitoarelor scitice [289]. Francezii întrebuințau și ei la vrăjile de dragoste alunul și socul [290]. În Șura Mare (jud. Sibiu) miresele săsoaice poartă un baston de alun ori soc, iar în alte sate săsești invitația la nuntă se face de către prietenele miresei, care au o creangă de alun împodobită cu verdeață și busuioc [291]. Cît privește acesta din urmă, atît în Mărginimea Sibiului cît și în restul țării, fetele românce îl poartă în păr și sîn ori îl țin în mînă, mai ales la horă, să fie plăcute de flăcăi [292]. Prin mirosul său, busuiocul este un puternic stimulator al iubirii, italienii numindu-l „bacio-nicola" (sărută-mă Nicolae) [293]. În satele din Munții Apuseni, Moldova, Muntenia și alte regiuni busuiocul deține un important loc și rol în ritualul nunții, el semnificînd iubirea, cinstea, înțelegerea etc. [294].

Parte integrantă a ceremonialului nunții mărginene este „mărul", numit și „sînt" [295], „sîmt" [296] ori „stolnic" [297]. Acesta este o creangă sau vîrf de măr pe care se pun mere, nuci, prune uscate, biscuiți, covrigi ori turte, salbă de mazăre, găini sau pui, față de masă etc.[298]. După împodobire „mărul" se împlînta într-un colac sau într-o pîine. În Rîu Sadului cei doi tineri ce urmează să se căsătorească se duc duminică dimineața, după spovedire, în grădină, fac trei mătănii la rădăcina mărului căruia urmează să-i taie vîrful și numai după aceea îl iau și-l împodobesc[299]. La Rășinari se crede că pomul din care s-a tăiat creanga pentru „măr" va face roade bogate[300], lui transmițîndu-i-se, în viziunea țăranilor, ceva din fecunditatea tinerilor căsătoriți. „Măr" sau „pom" se face și la nunțile din alte sate românești[301]. El semnifică fie „mărul cunoașterii" din raiul biblic, fie „pomul vieții". Credința în măr ca „pom al vieții" e veche, întîlnită fiind la multe popoare. Niște figurine neolitice din Egipt au în poală un măr ca simbol al fecundității[302]. Fructele și alimentele puse în „mărul ospățului" semnifică îmbelșugarea care se dorește mirilor.

---

[283] Inf. Bobeică Maria, n. 1889 — Boița, nr. 292.

[284] Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 40—41; V. Butură, *Iarba codrului. Însemnări etnobotanice*, în „Revista Fundațiilor", XII, 1945, 2, p. 445.

[285] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 249, 287; A. Gorovei, *op. cit.*, p. 107, 174, 365, 367.

[286] Inf. Duna Ghița, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

[287] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 293.

[288] V. Foamete, *op. cit.*; inf. Munteanu Maria, n. 1939 — Gura Rîului, nr. 158; Munteanu Ana, n. 1928 — Orlat, nr. 698.

[289] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 293.

[290] *Ibidem.*

[291] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1916, p. 109.

[292] Inf. Hălmagiu Maria, n. 1898 — Boița, nr. 103; Mareș Paraschiva, n. 1918 — Galeș, nr. 160; Stoiță Maria, n. 1894 — Gura Rîului, nr. 158; Verde Maria, n. 1911 — Orlat, nr. 70; Bîrză Stanca, n. 1913 — Poplaca, nr. 102; Savu-Pușchila Maria, n. 1894 — Săliște, nr. 519; Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 272.

[293] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 272.

[294] V. Butură, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 55.

[295] Inf. Stoiță Maria, n. 1894 — Gura Rîului, nr. 158; Cojocar D-tru, n. 1896 — Săliște, nr. 194; Parotă Ana, n. 1908 — Vale, nr. 341.

[296] Inf. Munteanu Ioachim, n. 1896 — Gura Rîului.

[297] Inf. Bratei Elena, n. 1922 — Rod, nr. 25.

În Orlat, Poplaca, Rod și Vale se făcea la nuntă, pe lîngă „măr", și „steag" sau „brad"[303], acesta din urmă făcîndu-se și în Jina, Poiana Sibiului, Sadu, Sibiel, Săliște, Orlat, Fîntînele, Boița și Tilișca[304]. „Steagul" era (obiceiul se întîlnește tot mai rar) un brad sau o prăjină (în vîrf cu o cruce) care se împodobea cu năframe, batiste, panglici colorate, ciucuri, clopoței, brîu roșu ori tricolor, covor, „lepedeu" (cearceaf) cu dantelă, față de masă, ștergare (în care predomina culoarea roșie) etc. În vîrful „steagului" se lega un mănunchi de busuioc (iubire), crenguțe de brad sau cununi de foaiachiu (tinerețe) ori de flori (frumusețe) și spice din „buzduganul" secerișului (bogăție)[305]. „Steagul" sau „bradul" ca obiect de ritual nupțial este răspîndit în majoritatea regiunilor țării, nelipsind în zonele muntoase[306]. Arbori de brad se pun la poarta mirilor[307], a nașilor și la locul unde se dă masa[308]. Ca însemn al tinereții și trăiniciei bradul apare nu numai în ceremonialul nunții, ci și în acela al morții feciorilor și fetelor (a se vedea *Înmormîntarea*), precum și în festivitatea de finalizare a lucrărilor de construcție a casei sau anexelor gospodărești. Implicațiile profunde ale bradului în viața materială și spirituală a românilor dovedesc că el aparține culturii și civilizației noastre arhaice [309]. Numele său e moștenit de la daci, el însuși fiind o variantă geto-dacică a pomului vieții iranian [310].

---

[298] Inf. Stoiță Maria, n. 1894 — Gura Rîului, nr. 158; Bîrză Stanca, n. 1913 — Poplaca, nr. 102; Bratei Elena, n. 1922 — Rod, nr. 25; Parotă Ana, n. 1908 — Vale, nr. 341; Caiete cu obiceiuri: Gura Rîului, Poplaca, Rod, Vale — Arhiva Muzeului Brukenthal Sibiu.

[299] Caiet cu obiceiuri din Rîu Sadului — Arhiva Muzeului Brukenthal Sibiu.

[300] V. Păcală, *op. cit.*, p. 160.

[301] V. Butură, *op. cit.*, p. 148.

[302] I. Albescu, *Rolul și semnificația steagului de nuntă în Mărginimea Sibiului*, Studii și comunicări, Asociația folcloriștilor și etnografilor, Sibiu, 1978, p. 116.

[303] Caiet cu obiceiuri: Orlat, Rod, Vale — Arhiva Muzeului Brukenthal Sibiu; V. Foamete, *op. cit.*

[304] I. Albescu, *op. cit.*, p. 112—115.

[305] Caiet cu obiceiuri:-Orlat, Rod, Vale, Poplaca — Arhiva Muzeului Brukenthal Sibiu; I. Albescu, *op. cit.*, p. 112—113.

[306] V. Butură, *op. cit.*, p. 42—43.

[307] Inf. Bratei Elena, n. 1922 — Rod, nr. 25; Drăghici Maria, n. 1918 — Sadu, nr. 250; Zbera Paraschiva, n. 1903 — Tălmăcel, nr. 27; Parotă Ana, n. 1908 — Vale, nr. 341.

[308] Caiet cu obiceiuri Rod — Arhiva Muzeului Brukenthal Sibiu.

În unele sate (Fîntînele, Tilișca), o dată cu pregătirea „steagului" pentru mire se împodobea și un „șchine" (creangă de măceș) pentru mireasă. Îl ducea pe drum o prietenă de-a acesteia, ca mireasa (din fața ei) să fie apărată de „rele" [311]. În proprietățile apotropaice ale măceșului cred nu numai mărginenii sibieni, ci toți ardelenii, bănățenii, precum și maghiarii și macedoromânii [312] (a se vedea sărbătoarea Sf. Gherghe).

Dintre plantele care se folosesc la împodobirea capului mirelui un rol important îl ocupă foaiachiul *(Vinca minor)* [313], utilizat în acest scop și în satele din Munții Apuseni [314]. Așa cum am arătat mai sus, el este un simbol al tinereții și al nemuririi, semnificație pe care o are și la sași (a se vedea Anul Nou).

Un obicei foarte vechi practicat la nunți este acela al stropirii mirilor cu apă și grîu, obicei semnalat atît în Mărginimea Sibiului [315], cît și în numeroase localități ale țării [316]. În Oltenia și Muntenia se aruncă peste tinerii căsătoriți cu grîu, orz, ovăz, semințe de dovleac, stafide, bomboane, bani etc., ca aceștia să aibă noroc și îndestulare [317]. Dimitrie Cantemir notează că moldovenii aruncă nuci și grăunțe de hamei [318]. Romanii aruncau nuci, datină păstrată și azi la românii din Iepurești (jud. Ilfov) [319]. Grecii din Lesbos azvîrleau cu grîu și cu bani [320]. Ceremonia „semințelor" este deci foarte veche, probabil de origine indo-europeană. O practică și macedoromânii, folosind orzul sau orezul [321]. Acesta din urmă este utilizat și de englezi și danezi [322]. Indienii apelează la orez și grîu, italienii (din Corsica și Sardinia) la grîu, germanii la arpacaș și mazăre, rușii la semințele de in și cînepă, bulgarii la stafide și bani etc. [323]. În timpul ceremoniei de nuntă există și alte momente în care sînt implicate fructele. Astfel, în Poplaca, nașa îi pune miresei în buzunar un măr, ca primul copil născut de ea să fie fată, iar nașul îi dă mirelui o pară s-o mănînce cu mireasa, ca aceasta să nască băiat [324]. În alte sate din Mărginime, miresele își puneau, înainte de plecarea la cununie, un măr în sîn „să aibă copii frumoși" [325]. În Teleorman soacra pune mirelui

[309] O. Buhociu, *op. cit.*, p. 41.

[310] N. Klusch, *Pomul vieții în ceramica transilvăneană*, în *Studii și comunicări*, Asociația folcloriștilor și etnografilor, Sibiu, 1978, p. 135.

[311] I. Albescu, *op. cit.*, p. 115.

[312] Inf. Sîrbu Sofia, n. 1903 — Păuca; J. Lörincz, *op. cit.*, p. 174; Ștefania Cristescu-Golopenția, *op. cit.*, p. 80; Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 23.

[313] Inf. Bratei Elena, n. 1922 — Rod, nr. 25.

[314] V. Butură, *op. cit.*, p. 55.

[315] Caiet cu obiceiuri Rod — Arhiva Muzeului Brukenthal Sibiu.

[316] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 241; V. Butură, *op. cit.*, p. 109.

[317] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 240; Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 393; Inf. Duna Ghița, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

[318] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 323.

[319] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 303.

[320] *Ibidem*, p. 395.

[321] *Ibidem*, p. 394.

[322] *Ibidem*.

[323] *Ibidem*, p. 303, 394—395.

[324] V. Foamete, *op. cit.*

[325] I. Albescu, *op. cit.*, p. 116.

în sîn un măr şi zahăr „să-i fie viaţa dulce" [326]. În Maramureş peţitorii trimişi de flăcău ofereau fetei un măr care, dacă era primit, era semn că se acceptă cererea în căsătorie [327]. Revine şi aici motivul mărului ca simbol al fecundităţii.

Înmormîntarea. Dorinţa de sănătate a poporului nostru, viu redată în diverse manifestări şi expresii, a fost chezăşia dăinuirii lui. Urările de sănătate care se fac, nu numai la început de an ci şi zilnic, ca salut (precum romanii „Salvae"), sînt şi ele o reflectare a acestei dorinţe. Menţinerea sănătăţii se poate realiza, în viziunea ţăranilor, printr-un regim alimentar raţional, în care predomină produsele de origine vegetală, regim impus şi de religia îmbrăţişată. Pentru o mai mare siguranţă se apelează şi la o serie de practici „păgîne". Astfel, ciobanii sălişteni poartă tot timpul la ei usturoi, ca să fie sănătoşi [328]. Gurenii beau, în acelaşi scop, must de mesteacăn, primăvara [329]. La Orlat, pentru a preîntîmpina îmbolnăvirea copilului, i se punea în fiecare scăldătoare o nucă mică [330]. Orlăţenii se fereau să vadă primăvara întîia oară podbal (*Tussilago farfara*) ori răchită, de teamă că se va îmbolnăvi sau va muri cineva din familie [331]. Tot ca să nu se îmbolnăvească, mărginenii nu bagă în foc lemn de soc, vreji de viţă şi „găoci" (coji) de nucă [332]. Nici bucovinenii [333] şi nici saşii [334] nu ard lemn de soc de frica durerilor de măsele. În scopuri profilactice, atît locuitorii satelor mărginene, cît şi cei din restul ţării se încing sau se ating la Florii, Sf. Gheorghe, Ispas şi Sînziene cu lăstari de salcie, urzici, leuştean, frunze de nuc, sînziene etc. (a se vedea la sărbătorile respective). Deoarece aceste practici, ca şi cele de aflare a duratei vieţii au fost amintite, vom insista aici numai asupra a două obiecte de ritual mortuar, „mărul" şi „steagul".

Într-o serie de sate mărginene [335] se face la înmormîntare un „măr" (considerat scara sufletului), asemănător celui de la nuntă, avînd însă şi lumînări. La Răşinari pomana cu „măr" se face la cinci săptămîni după înmormîntare [336]. „Măr" sau „pom" se face şi morţilor din alte regiuni ale ţării [337]. În Oltenia, înaintea unui copil mort, merge un băiat cu „mărul" ţinut cu vîrful în jos, simbol al morţii, ca şi făclia întoarsă sculptată pe mormintele antice [338]. În Dobrogea, la înmormîntarea unui tînăr (tînără) se poartă înaintea mortului o ramură de prun (sau de alt pom) împodobită cu busuioc, lînă roșie, ștergare etc.[339]. Sîrbii împodobesc cu panglici și lînă un măr, păr sau piersic care a rodit prima oară în acel an și-l sădesc la capul tînărului[340]. Înlocuirea mărului cu diverse alte specii de arbori și mai ales cu brad (în zonele de munte) a dus la apariția (a încă) unui obiect de ritual, cunoscut sub numele de „steag” sau „brad”. El este foarte răspîndit la români, fiind semnalat în sudul Ardealului și nord-estul său, în Banat, Oltenia, Bucovina, Moldova și Munții Apuseni[341]. Și în Teleorman se merge înaintea cortegiului cu brad împodobit cu mere și panglici, brad ce se împlîntă lîngă crucea tînărului decedat[342]. La Rășinari, lîngă stîlpul de la mormîntul feciorilor se înfige „steagul”, o prăjină de brad vopsită și împodobită la vîrf cu flori, lînă, o cîrpă spintecată și fire de busuioc[343]. La greci și la romani se dădea pe morminte chiparosul – simbol al morții și al jalei[344].

---

[326] Inf. Duna Ghiţa, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

[327] V. Butură, *op. cit.*, p. 148.

[328] Inf. Savu-Puşchilă Maria, n. 1894 — Sălişte, nr. 519.

[329] Inf. Brad Ilie, n. 1936 — Gura Rîului, nr. 163.

[330] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[331] *Ibidem.*

[332] V. Păcală, *op. cit.*, p. 160; Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1921, p. 358.

[333] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 121, 301.

[334] Pauline Schullerus, *op. cit.*, 1921, p. 358.

[335] Inf. Hălmagiu Maria, n. 1898 — Boiţa, nr. 105; Hodoş (Popa) Ana, n. 1946 — Fintinele, nr. 107; Cojocar D-tru, n. 1896 — Sălişte, nr. 194; Caiet cu obiceiuri Sadu — Arhiva Muzeului Brukenthal Sibiu.

[336] V. Păcală, *op. cit.*, p. 184.

[337] V. Butură, *op. cit.*, p. 148; Gh. Ciauşanu, *op. cit.*, p. 200—201; inf. Fogoroş Ion, n. 1971 — Racoviţa, nr. 136.

[338] Gh. Ciauşanu, *op. cit.*, p. 200.

Cît privește plantele sădite pe morminte, pretutindeni, în țară[345], cît și în zona cercetată[346], se spune că este păcat să le rupi. Mai mult chiar, orlățenii[347], ca și vîlcenii și sucevenii[348], precum și germanii[349] cred că cine miroase flori de pe mort sau de pe mormînt își pierde mirosul. Conceptele de mai sus au fost lansate cu scopul de a asigura protecția florilor puse cu dragoste și durere pe mormînt de către rudele mortului. Aceste plante sînt învăluite adesea de un nimb sacru, ca în legendele arborilor îmbrățișați.

*

Obiceiurile și credințele prezentate în lucrarea de față dovedesc, pe lîngă bogata viață spirituală a mărginenilor sibieni, unitatea de origine, limbă, istorie, simțire și gîndire a românilor de pretutindeni, marea lor putere de observație și inegalabila fantezie. Se constată că folclorul botanic este, deci, nu numai prin nomenclatura plantelor, ci și prin latura sa rituală, mitică și magică, o mărturie a vechimii și permanenței poporului nostru de-o parte și de alta a Carpaților.

---

[339] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 201.

[340] *Ibidem.*

[341] V. Butură, *op. cit.*, p. 43–44; inf. Bobeș Victoria, n. 1926 — Sebeșul de Jos, nr. 167; Comșa Elisabeta, n. 1950 — Racovița, nr. 184.

[342] Inf. Duna Ghița, n. 1900 — Cernetu, nr. 333.

[343] V. Păcală, *op. cit.*, p. 183.

[344] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 200.

[345] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 200.

[346] Inf. Mareș Paraschiva, n. 1918 — Galeș, nr. 160; Savu-Pușchila Maria, n. 1894 — Săliște, nr. 519; Hinsa Maria, n. 1895 — Tilișca, nr. 480.

[347] Răspunsurile la chestionarul lingvistic B. P. Hasdeu.

[348] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 201; A. Gorovei, *op. cit.*, p. 116.

[349] Gh. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 201.

OBȚINEREA COLORANȚILOR ORGANICI DIN REPREZENTANȚI AI REGNULUI VEGETAL DIN FLORA LOCALĂ ȘI UTILIZAREA LOR ÎN DIFERITE ÎNDELETNICIRI TEHNICO-ARTISTICE LA POPORUL ROMÂN.
II. OBSERVAȚII CU PRIVIRE LA MATERIA PRIMĂ VEGETALĂ FOLOSITĂ

MIHAIL MIHALCU, RADU OCTAVIAN MAIER, MIHAELA DRĂGĂNOIU

1. Reprezentanții regnului vegetal care au fost folosiți — în aria românească — la obținerea unor *coloranți organici* necesari practicării unor îndeletniciri tehnico-artistice au fost numeroși. Cu acești coloranți, de-a lungul secolelor, au fost colorate — în masă sau numai la suprafață — fibre naturale (vegetale și animale), materiale țesute, pielea tăbăcită folosită la confecționarea încălțămintei sau a unor articole de îmbrăcăminte, pastele făinoase, băuturile, cernelurile și ouăle vopsite sau încondeiate cu ocazia unor sărbători tradiționale. Mult mai rar, acești coloranți au fost utilizați și la realizarea unor culori (tempera sau ulei), folosite în pictura pe panouri de lemn sau pe sticlă, ca și în pictura murală executată în tehnica *secco* (9), (10). Ei nu au fost folosiți aproape deloc la *frescă*, bazicitatea soluțiilor de hidroxid de calciu din mortare fiind favorabilă acțiunilor de degradare a coloranților de acest tip.

În tabelul 1 sînt consemnați acei reprezentanți ai regnului vegetal — din flora locală — la care s-a recurs *frecvent*, care au fost folosiți în *cele mai multe zone* etnografice din țara noastră și care apar cu o frecvență mai mare în informațiile culese de pe teren de noi sau care au fost publicate de alți cercetători în cea de-a doua jumătate a secolului trecut sau în secolul nostru. Astfel, spre exemplu, planta ***Euphorbia amigdaloides** L.* (aliorul) a fost utilizată la obținerea unui colorant galben din județele Timiș, Argeș și Olt pînă în județele Suceava și Botoșani, din nordul țării, din Basarabia și ținutul Herței pînă în vestul transilvănean sau în Cîmpia Română (județele Ialomița și Dîmbovița). Tot astfel, planta *Origanum vulgare L.* (sovîrful) a fost folosită la obținerea culorilor galben, roșu sau negru, pentru boitul firelor textile sau coloratul ouălor și cernelurilor din nordul Bucovinei și Basarabia pînă în județele Ialomița sau Dolj și din vestul Transilvaniei pînă în județele Timiș sau Galați (1), (5), (7), (8), (12), (19).

Tabelul 1 nu înregistrează, însă, toate vegetalele folosite ca surse de obținut coloranții organici la care s-a apelat în cursul unei practici românești multiseculare. Nu este inclus, spre exemplu, ulmul (*Ulmus*

REF, tom 35, nr. 1, p. 59—79, București, 1990

Tabelul 1

Reprezentanți ai regnului vegetal din flora locală ale căror organe de vegetație au furnizat coloranți care au fost folosiți la colorarea în masă sau la suprafață a firelor și materialelor textile, a lemnului, a băuturilor, a pastelor făinoase și a ouălor, ca și la prepararea unor culori folosite de pictorii români de tradiție [1], [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [10], [11], [12], [13], [14], [15], [16], [17], [19]

Nr. crt.	Numele științific		Numele popular	Perioada înfloririi (luna)	Utilizare		
	Specia și genul	Familia			Organul de vegetație	Materiale	Culori
0	1	2	3	4	5	6	7
	A. ARBORI						
1	*Acer platanoides* L.	*Aceraceae*	arciar, arțar, ațar, platan	III–IV	Sc, RT	Bb, Cp, In, Ln	N
2	*Acer tataricum* L.	*Aceraceae*	gladiș, verigariu	V	Sc	Bb, Crn	N
3	*Aesculus hippocastanum* L.	*Hippocastanaceae*	castan sălbatic	IV–V	Sc	Pe	M
4	*Alnus glutinosa* Gaertn.	*Betulaceae*	anin, anin negru, arin, arin negru	III	Fr, Fz, Sc	Bb, Cp, In, Lm, Ln, Pc, Pe, Oi, Crn	A, Cr, G, N, P, R, V
5	*Alnus incana* L.	*Betulaceae*	anin, anin cenușiu, anin roșu, arin, arin alb	III–IV	Fz, Sc	Pe, Oi	A, G, N, R, V
6	*Betula verrucosa* Ehrh.	*Betulaceae*	mesteacăn		Fz, Sc	Bb, Cp, In, Ln, Mt, Oi	G, P, R, V
7	*Castanea sativa* Mill.	*Fagaceae*	castan, castan bun	IV–V	Fr, Sc	Pe	M
8	*Cornus mas* L.	*Cornaceae*	corn, cornul voinicului	III–IV	Fl, Fr, Fz, Sc	Cp, In, Oi	G, M, N, R
9	*Fraxinus excelsior* L.	*Oleaceae*	frasin	IV–V	Sc	Bb, Cp, In, Ln	A, M, N
10	*Frasinus ornus* L.	*Oleaceae*	frasin de munte, mojdrean, urm	IV–V	Fz, RT, Sc	Bb, Cp, In, Ln	Cs, N
11	*Malus silvestris* L.	*Rosaceae*	măr pădureț	IV–V	Fl, Fz, Mg, RT, Sc	Bb, Cp, In, Ln, Mt, Oi	Au, G, N, R, V
12	*Padus racemosa* Lam.	*Rosaceae*	mălin, mălin negru, prun sălbatic	IV–V	Fc, Sc, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Oi, Vr	N
13	*Pirus piraster* L.	*Rosaceae*	păr pădureț	IV–V	Rt, Sc	Bb, Ln	M, N
14	*Quercus frainetto* Ten.	*Fagaceae*	gîrniță, gîrniță albă	V	Sc	Bb, Crn, Lm, Ln	N, Vr
15	*Quercus petraea* Matt.	*Fagaceae*	gorun	V	Sc	Bb, Crn, Lm, Ln	G, N

Tabelul 1 (continuare)

0	1	2	3	4	5	6	7
16	*Quercus Pubescens* Wild.	*Fagaceae*	tufan, stejar pufos tufă rîioasă	V	Sc	Bb, Crn, Lm, Ln	N
17	*Quercus robur* L.	*Fagaceae*	stejar	V	Sc, gogoși	Bb, Crn, Lm, Ln	Cs,N, R
18	*Robinia pseudoacacia* L.	*Leguminosae*	acăț, salcim	V—VI	Fl	Bb, Mt	G
19	*Salix alba* L.	*Salicaceae*	salcie, loză	III—IV	Sc		G
20	*Salix fragilis* L.	*Salicaceae*	salcă, salcie, salvie fragedă	IV—V	Mg,RT,Sc	Bb, Cp, In, Ln, Oi	G,P, V
21	*Salix purpurea* L.	*Salicaceae*	lozie, mlajă, răchită, răchită roșie	III—IV	Sc	Bb, Lm	G
22	*Sorbus domestica* L.	*Rosaceae*	scoruj, scoruș		Fc,RT,Sc		N
23	*Tamarix ramosissima* Led.	*Tamaricaceae*	cătină, tamariscă		RT	Pe	N,R
24	*Tilia cordata* Mill.	*Tiliaceae*	tei pădureț, tei pucios	VI—VII	Fl	Bb, Lm, Ln, Mt	G.N
	B. ARBUŞTI						
1	*Berberis vulgaris* L.	*Berberidaceae*	dracilă, lemn galben	V—VI	Rd,Sc,Tp	Bb, Cp, In, Ln, Pe	G
2	*Cotinus coggygria* Scop.	*Anacardiaceae*	oțetar, scumpie, scumpină		Fr, Tp	Bb, Cp, In, Lm, Ln	N
3	*Eleagnus angustifolia* L.	*Eleagnaceae*	răchițică		Fr, RT	Bb, Cp, In, Ln	M.V
4	*Hedera helix* L.	*Hederaceae*	iederă	VIII-IX	Fr	Bb, Ln	G
5	*Ligustrum vulgare* L.	*Oleaceae*	lemn cîinesc, lemnul cîinelui, mălinită, mălin negru	VI—VII	Fr, Fz, Sc,Tp	Bb, Ln, Mt, Oi, Crn, Vn	A.G,N
6	*Miricaria germanica* L.	*Tamaricaceae*	cătină roșie		Sc	Bb, Cp, Ln, In	N
7	*Persica vulgaris* Mill	*Rosaceae*	piersic	III—IV	Sc	Bb, Ln	M,N
8	*Prunus spinosa* L.	*Rosaceae*	porumbar, porumbel	III—IV	Sc	Ln	R
9	*Rhamnus frangula* L.	*Rhamnaceae*	crăsici, crușin, lemnul cîinelui, pațachină	V—VI	Sc, Tp	Bb, Cp, Lm, Ln, Pe	G

Tabelul 1 (continuare)

0	1	2	3	4	5	6	7
10	*Rosa canina* L.	*Rosaceae*	gherghiu, păducel gherghiu, rug, trandafir sălbatic	V–VI	Sc	Bb, Cp, In, Oi	R
11	*Salix viminalis* L.	*Salicaceae*	mlajă, răchită de împletit	III–IV	Sc	Bb, Cp, In, Lm, Pe	G
12	*Sambucus ebulus* L.	*Caprifoliaceae*	boj, boz, bozie	VI–VIII	Fl, Fr, Fz	Bb, Cp, In, Lm, Ln, Oi, Crn, V	Cs, Mr, N, A, Vr
13	*Sambucus nigra* L.	*Caprifoliaceae*	iboz, soc	VI–VII	Fl, Fr, Fz	Bb, Cp, In, Lm, Ln, Mt, Oi, Crn ,Vn,	A,G, MN
14	*Viburnum opulus* L.	*Caprifoliaceae*	călin, gălușcă	V–VI	Fr, Fz	Bb, Cp, In, Lm, Ln, Oi	R
	C. BURETI						
1	*Poliporus scuamosus* L.	*Liliaceae*	păstrăv, păstrăv de nuc		Burete	Bb, Cp, In,Pe	G
	D. PLANTE						
1	*Alium cepa* L.	*Liliaceae*	ceapă		Fz, Rd	Bb, Cp, In, Lm, Ln, Mt, Oi	
2	*Althaea rosea* L.	*Malvaceae*	ruje întunecată, ruje neagră		Fl	Oi	V
3	*Anemona pulsatila* L.	*Ranunculaceae*	dediţei, floarea ursului		Fl, Tp	Bb, Ln, Oi	G
4	*Anthemis tinctoria* L.	*Compositae*	bubă-n-cap, bumbişor, floare de perină, iarbă de perină	VI–VIII	Fl, Tp	Bb, Ln, Oi, Lm, Cp, In	G
5	*Aquilegia vulgaris* L.	*Ranunculaceae*	căldăruşe, candeluţă, cinci coade, toporaşi	V–VII	Fl	Bb,Ln,Pe	A
6	*Arctium lappa* L.	*Compositae*	brustur, lăpuc, lipan	VII-VIII	Fz, Tp	Bb,Pe,Cp,In	N
7	*Aristolochia clematitis* L.	*Aristolochiaceae*	boaşele popii, curcubeţea, curcubetică, fasulă, ghemele popii, lepădătoare, lingura popii, mărul lupului, păsulică	V–VI	Tp	Bb, Cp, In, Lm, Ln	N
8	*Asperula odorata* L.	*Rubiaceae*	sinziană de pădure, vinariţă	V–VI	Rd	Bp, Cp, In, Oi	R
9	*Borago officinalis* L.	*Boraginaceae*	boranţă, limba mielului		Fl		A

Tabelul 1 (continuare)

0	1	2	3	4	5	6	7
10	*Brassica rappa* L.	*Cruciferae*	rapiță, rapiță de cîmp, rapiță sălbatică, ridichioară, hardal		Fl	Bb, Cp, In, Ln, Oi	G
11	*Calendula officinalis* L.	*Compositae*	filimină, gălbinele	V–VI	Fl	Bb, Cp, In,Ln ,Oi	G
12	*Carthamus tinctorius* L.	*Compositae*	șafran, șofran, neadevărat, șofrănaș, șofrănel	VI–VIII	Fl	Bb, Ln, Mt	G
13	*Chrysantemum vulgare* L.	*Compositae*	vitriș	VII-VIII	Fl	Bb, Ln	G,P
14	*Chrysantemum leucatemum* L.	*Compositae*	margaretă, ochiul boului, romaniță mare	VII-VIII	Fl	Bb, Ln	G
15	*Colchicum autumnale* L.	*Liliaceae*	bălură, brîndușă de toamnă, brîndușa morților, ceapa ciorii	VIII	Fl	Bb, Ln	R,G
16	*Crocus heufelianus* Herb.	*Iridiaceae*	brîndușă de primăvară, nuscele, ruscea, șofran, șofrănel	IV–V	Fl	Bb, Cp, In, Al	R,G
17	*Crocus variegatus* L.	*Iridiaceae*	brîndușă mică, șofran vărgat	IV	Fl	Bb, Cp, In, Ln, Oi	G
18	*Cynoglosum officinale* L.	*Boraginaceae*	rărie l,limba cîinelui	V–VII	Fz, Tp	Bb, Ln	R
19	*Daphne meserum* L.	*Thimelaceae*	chiperul lupului cleiță, tilichin, tulichină	VI–VIII	Sc. Tp	Bb,Ln,Pe	A
20	*Euphorbia cyparisias* L.	*Euphorbiaceae*	alior, arieu, laptele cîinelui, laptele cucului, laptele lupului, alion	V–VI	Fz, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Oi	G, Rg
21	*Euphorbia amigdaloides* L.	*Euphorbiaceae*	alior, laptele cîinelui laptele cucului	V–VI	Fl, Fz, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Oi	G,Rg
22	*Galanthus nivalis* L.	*Amaryllidaceae*	clopoțel, coconel, ghiocel, ghilicel,luște, primăvăruță	II–III	Tp	Ln, Oi	G
23	*Genista elata* Mnch.	*Leguminosae*	floare galbenă de venin		Fl, Fz, Tp	Bb, Ln	G
24	*Genista sagitalis* L.	*Leguminosae*	Drog, grozamă	V–VII	Fl	Bb, Ln	G

Tabelul 1 (continuare)

0	1	2	3	4	5	6	7
25	*Genista tinctoria* L.	*Leguminosae*	drobiță, drobița boiangiilor, drobușor, drog, droghiță, floare galbenă de venin, ginistru, grozamă, grozamă mică, inistru	V—IX	Fl, Fz, Rd, Tp	Bb, Cp, In, Lm, Ln, Mf, Pe	G, P, V
26	*Haematoxylon campechianum* L.	*Leguminosae*	scorțiță		Tp	Bb, Cp, In, Ln	A, N, R
27	*Helianthus annus* L.	*Compositae*	floarea soarelui, sora soarelui	VII—IX	Fr	Bb, Cp, In, Ln Oi	G, V
28	*Helicrysum arenarium* L.	*Compositae*	semenic, simionoc, flori de paie	VII—IX	Fl, Rd	Bb, Cp, In, Ln Mt, Oi	G
29	*Hordeum vulgare* L.	*Graminaee*	orz	V—VI	Tp	Bb, Cp, In	G
30	*Hypericum perforatum* L.	*Hypericaceae*	sunătoare, pojarniță	VI—VIII	Fl, Fz, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Oi	G, P
31	*Humulus lupulus* L.	*Canabinaceae*	hamei, curpăn	VII—VIII	Fl, Fz, Tp	Oi	G
32	*Inula disenterica* L.	*Compositae*	punga babei, tătaiș	VI—IX	Fl	Ln	G
33	*Isatis tinctoria* L.	*Cruciferae*	boiengioaie, cardamă, drobșor, drobișor	V—VII	Fr, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Mt, Oi	A, G
34	*Leonorus cardiaca* L.	*Labiatae*	coada leului, coada giștii	VII—VIII	Fz, Tp	Bb, Cp, In, Oi, Pe	V
35	*Leucojum aestivum* L.	*Amaryllidaceae*	cocoșel, gheocel, gheocei bogați, gheocei mari, lusce, nodulețe, noduțe, pelesei	III—V	Fl, Fz, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Mt, Oi	G
36	*Levisticum officinale* L.	*Umbeliferae*	leuștean		Fz, Tp	Bb, Ln, Pe	V
37	*Licopodium clavatum* L.	*Licopodiaceae*	barba ursului, brădișor, coarda celor din vînt, pedicuță		Tp	Bb, Ln	V
38	*Lilium martagon* L.	*Liliaceae*	aișor, crin, crin de pădure, fiere, lilie	VI—VII	Tp	Bb, Ln	N
39	*Lisimachia vulgaris* L.	*Primulaceae*	fața cîmpului, gălbășoară		Tp, Rd	Bb, Cp, In, Lm	G, M
40	*Lonicera xylosteum* L.	*Caprifoliaceae*	caprifoi	V—VI	Fr, Tp	Lm	N

Tabelul 1 (continuare)

0	1	2	3	4	5	6	7
41	*Lycopus europaeus* L.	*Labiatae*	cervană, piciorul lupului	VII-VIII	Tp (suc)	Bb, Ln	G
42	*Nicotiana tabacum* L.	*Solanaceae*	duhan, tabac, tiutiun, tutun		Fz, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Mt	G
43	*Nuphar lutem* L.	*Nimphaceae*	nufăr	VI–VII	Rd	Bb, Ln, Mt	G
44	*Ononis hircina* Jack	*Leguminosae*	asudul calului, lungoare, sudoarea calului, osul iepurelui	VI–VIII	Fl	Bb, Ln	G,V
45	*Origanum vulgare* L.	*Labiatae*	dost, milot, soloverc, solovîrf, solovîrc, solovîrv, sovîrv, sovaverv, sovavîrv	V–IX	Fl, Fr, Rd, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Mt, Oi, Crn	Au, G, N,P, R
46	*Papaver somniferum* L.	*Papaveraceae*	aşiaşu, mac, somnişor	V–VI	cenuşa plantei	Lm, Ln, Oi	V
47	*Phytolaca americana* L.	*Phytolaceae*	cîrmîz, rumeoară		Fz	Bb, Cp, In, Ln, Pe, Oi	Au, G, P, R, Rg
48	*Polygonatum* L.	*Liliaceae*	cerceluş, clopoţele, coada cocoşului, iarbă de dureri, pecetea lui Solomon	V–VI	Rd	Bb, Ln, Oi	R
49	*Polygonum avicolare* L.	*Polygonaceae*	troscot	VII–IX	Fz, Tp	Bb, Cp, In, Ln	A
50	*Polygonum hidropiper* L.	*Polygonaceae*	dintele dracului, iarbă roşie, piperul bălţii	VII–IX	Fz, Tp	Bb, Ln	G
51	*Polygonum persicaria* L.	*Polygonaceae*	cîrligoară, iarbă roşie, iarba viermilor		Fz, Tp	Bb, Ln	G
52	*Pulicaria dysinterica* L.	*Compositae*	punga babei, tătăiş, tătăişe	VII–VIII	Fl	Bb, Cp, In	G
53	*Pulmonaria officinalis* L.	*Boraginaceae*	cuscrişor, luminărică, mierea ursului, plomună	III–V	Rd		N
54	*Pulsatila vulgaris* L.	*Ranunculaceae*	adormitele, dediţă, dediţel, sisinel, sufleţele, vîntorele, floarea paştelui, floarea vîntului		Fz, Tp	Ln, Oi	A,V

Tabelul 1 (continuare

0	1	2	3	4	5	6	7
55	*Rubia tinctorium* L.	*Rubiaceae*	brociu, broșiu, pațachină, rodea, rodea, roghie, roibă, rumenele		Fl, Rd, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Mt, Oi	R
56	*Rumex acetossela* L.	*Polygonaceae*	măcriș, măcriș mărunt	V–VII	Rd		R
57	*Rumex, patientia* L.	*Polygonaceae*	ștevie, ștevie de grădină		Fl, Rd, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Mt, Oi	A, G, M, V
58	*Saponaria officinalis* L.	*Caryophylaceae*	odogea, săponel, săpunariță, soponul calului, săpunul popii	VI–IX	Fl, Rd	Ln, Oi	G
59	*Scila bifolia* L.	*Liliaceae*	găurele, ghiorele, giorele, viorele, viorică, zambilă, zambilă de cimp	III–IV	Fl	Bb, Ln	A
60	*Sedum acre* L.	*Crassulaceae*	iarbă de șoaldină	VI–VII	Fl, Tp	Bb, Ln	G
61	*Serratula tinctoria* L.	*Compositae*	gălbănare, gălbinare, pălămidă	VII–IX	Fz, Tp	Bb,Cp,In, Ln	G
62	*Solanum dulcamara* L.	*Solonaceae*	lăsnicioară, losnicioară, zîrnă	VI–VII	Fr, Fz	Cp, In, Ln	G
63	*Solanum nigrum*L	*Solonaceae*	umbra nopții,zirnă	VI–X	Fr, Fz	Cp, In	N
64	*Solanum licopersicum* L.	*Solonaceae*	pătlăgică	VI–VII	RT	Bb, Cp, In	Cs,V și măsliniu
65	*Solidago vrigarurea* L.	*Compositae*	splinuță	IV–IX	Fl, Fz	Bb, Cp, In, Ln, Oi	G
66	*Taraxacum officinale* Wigg.	*Compositae*	curu găinii, lilicea nepărticlii, papadea ,papalungă, păpădie, părăsita găinilor	IV–X	Fl, Fz, Rd, Tp	Bb, Cp, In, Ln, Oi	G
67	*Thimus glabrescens* willd.	*Labiatae*	cimbrișor, sărpun, schinduț, timian	VI–IX	Tp	Oi, Pe	R
68	*Telekia speciosa* Baumg.	*Compositae*	brustan, brusturel, clococin, lapaș de oaie, lăptușa oii, lăpuș de oaie	VI–VIII	Tp		N
69	*Triticum vulgare* L.	*Gramineae*	griu	V–VI	Tp		N
70	*Urtica dioica* L.	*Urticaceae*	urzică, urzică de pădure, urzică mare	VI–IX	Fl, Fz, Rd	Ln	G

Tabelul 1 (continuare

0	1	2	3	4	5	6	7
71	*Vicia faba* L.	*Leguminosae*	bob, bobă, favă		RT, Tp	Crn	N
72	*Viola odorata* L.	*Violaceae*	tămiioară, toporaş, viorea	III–IV	Fl	Bb, Ln, Oi	A
73	*Viris vinifera* L.	*Vitaceae*	viţă de vie	VI	Fz, RT	Bb	G,R
74	*Orobus vernus* L.	*Leguminosae*	orăstică, pipigoi, pupagioară, pupegior, pupezele, robie		Rd	Bb, Cp, In	R
	E. POMI						
1	*Juglans regia* L.	*Juglandaceae*	nuc		Fr (cojile)	Bb, Crn, Lm, Ln, Mt, Oi	G, M N, P, R, V
2	*Morus alba* L.	*Moraceae*	agud, agud alb, dud, dud alb, frăgar, iagod, mură		Fz	Cp, In, Oi, Vn	G
3	*Morus nigra* L.	*Moraceae*	agud negru, dud, frăgar, iagod, mură		Fc	Bb,Cp,In,Ln	G, Vr
4	*Pirus saliva* Lam.	*Rosaceae*	păr		Sc		
5	*Prunus armeniaca* L.	*Rosaceae*	cais, apricos, zarzăr	III–IV	Fz	Bb,Ln, Oi	G
6	*Prunus cersifera* Ehrh.	*Rosaceae*	corcoduş, zarzăr	III–IV	Sc	Bb,Cp,In, Ln, Pe	G
7	*Prunus domestica* L.	*Rosaceae*	prun	III–IV	Sc	Bb,Cp,In,Pe	Mn, R, Rg

CULORI :
A — Albastru
Au — Auriu
Cr — Cărămiziu
Cs — Cenuşiu
G — Galben
M — Cafeniu
Mr — Muriu (vineţiu)
N — Negru
P — Portocaliu
R — Roşu
Rg — Ruginiu
V — Verde
Vr — Vioriu

MATERIALE :
Bb — Bumbac
Cp — Cînepă
Al — Aluaturi
In — In
Lm — Lemn
Ln — Lînă
Mt — Mătase
Oi — Ouă incondeiate
Crn — Cerneală
Pc — Păr de capră
Pe — Piele
Vn — Vinuri, rachiuri

ORGANE DE VEGETAŢIE :
Fl — Flori
Fr — Fructe
Fz — Frunze
Mg — Muguri
Rd — Rădăcina
RT — Ramuri tinere
Sc — Scoarţă
Tp — Tulpină

campestris L.), ale cărui ramuri tinere erau folosite la obținerea unui colorant galben-deschis, în Oltenia (9), unele ciuperci utilizate în Cîmpia Română la realizarea aceleiași culori, în boiangerie (18), cireșile amare, florile de trandafir și izma, care erau solicitate la colorarea băuturilor (12), teiul, care furniza un decoct cu care se colora lemnul, și nici vîscul, care furniza un colorant interesant în cazul băuturilor alcoolice. Toate acestea — ca și altele care nu au fost prinse în tabelul 1 — nu au fost folosite în toate provinciile istorice românești. Într-un studiu ulterior, însă, atunci cînd ne vom ocupa de domeniul în care ele au fost utilizate, le vom examina, precizînd și aria în care au fost ele folosite. Lipsesc din tabel, desigur, și acei reprezentanți ai regnului vegetal care, deși au fost folosiți cîndva, încă de pe la începutul secolului trecut nu se mai apela la ei, tradiția tehnică eliminîndu-i, uitîndu-i, nemaiapărînd în informațiile culese de noi sau de alți cercetători.

În tabelul 1 sînt prezentate și denumirile populare folosite în diferite părți ale țării, perioada de înflorire, ca și organele de vegetație din care se extrăgea colorantul utilizat, culorile care se obțineau și materialele care se colorau.

2. Ca și în alte arii etnografice, după cum se remarcă din tabelul 1, materialele tinctoriale au fost obținute, în aria românească, din întregul regn vegetal. Cifrele prezentate în tabelul 3 arată că cele mai solicitate au fost plantele (peste 60%), în ordinea descrescătoare a frecvenței utilizării urmînd arborii (aproape 20%), arbuștii (peste 11%) și pomii (cca 7%). Ciupercile, în schimb, au fost utilizate mult mai puțin.

3. După cum s-a mai semnalat în trecut (1), (3), (8) și după cum se remarcă și din tabelul 1, *numele* românești date reprezentanților regnului vegetal, din flora locală, care au fost folosiți pentru obținerea unor coloranți sînt cu mult mai vechi decît cele care apar în limba popoarelor învecinate sau în cea a naționalităților conlocuitoare. Originile lor trebuie căutate, în general, cu cel puțin două milenii în urmă, în civilizația greacă, romană sau dacă. Puține, extrem de puține, sînt achizițiile și inovațiile ulterioare. Această situație arată clar și ea *vechimea* — pe pămîntul locuit de români — a tradiției tehnice corespunzătoare cunoașterii și folosirii coloranților obținuți din regnul vegetal, în îndeletnicirile tehnico-artistice de care am amintit.

În același timp, trebuie remarcată și o impresionantă *unitate a terminologiei* în întreaga arie românească. Astfel, referindu-ne tot la *Euphorbia amigdaloides L.*, constatăm că era cunoscută, în toate provinciile românești, sub numele de *alior* (în limba latină planta respectivă se numea *aureolus* (9)), chiar dacă, local, avea și alte denumiri : în județul Timiș *aior* sau *ariul*, în Transilvania *aliom*, iar în județul Olt *alion*.

Se întîlnesc, desigur, și cazuri în care, pentru o aceeași plantă, s-au folosit cîteva *denumiri diferite* în diferite părți ale spațiului etnografic românesc sau chiar în aceeași arie. Și în aceste cazuri, însă, acolo circula, în paralel, și o denumire care se încadrează în cele spuse anterior. Astfel, aceeași *Euphorbia amigdaloides L.*, în județul Bacău era cunoscută sub numele de „țîța cățelii", dar și sub cea de alior (11), (12).

Oricare ar fi numele folosite, o examinare a tuturor acestor denumiri arată, de la prima vedere, o surprinzătoare *putere de observație* și *de sugerare* a celor observate, cu privire la prezentarea unui anumit reprezentant al regnului vegetal. Uneori, numele vegetalului era legat de aspectul general al plantei. *Leonorus cardiaca L.* era ,,talpa gîștii" sau ,,coada leului". Alteori era legat de cel al florilor : *Aquilegia vulgaris L.* era ,,căldărușe", ,,candeluță" sau ,,toporași" ; *Chrysantemum leucantemum L.* era ,,ochiul boului", iar *Helianthus annuus L.* era ,,floarea soarelui". Dintre cele al căror nume era legat de prezentarea *fructelor* trebuie indicată *Vicia faba L.*, care era ,,bob". Se întîlnesc și cazuri în care numele era legat de aspectul *frunzelor* (de ex. *Polygonum persicaria L.* era ,,iarbă roșie") sau al *rădăcinii*. Mult mai rar, numele popular al vegetalului era legat de un *miros degajat* (de. ex. *Ononis hircina Jack* era ,,asudul calului" sau ,,sudoarea calului") sau de *toxicitatea* sa (de. ex. *Genista elata Munch.* era ,,floare galbenă de venin", ca și *Genista tinctoris L.)*. Ceva mai frecvente erau cazurile în care numele vegetalului era legat de *locul* în care acesta apărea și se dezvolta. Astfel, *Brassica rappa L.* era ,,rapiță de cîmp" sau ,,rapiță sălbatică", *Frasinus ornus L.* era ,,frasin de munte", *Lilium martagon L.* era ,,crin de pădure", *Pirus pinaster L.* era ,,păr pădureț", *Scila bifolia L.* era ,,zambilă de cîmp" etc.

În numele acordate altor reprezentanți ai regnului vegetal apăreau și ecourile unor *credințe* sau *eresuri* străvechi. În primele cazuri amintite, cercetătorul din zilele noastre poate face ușor și imediat toate asociațiile și precizările necesare. În ultimul caz, foarte rar și cu greu putem desluși ceva. În general, trebuie să ne mulțumim numai cu parfumul arhaic ajuns pînă la noi din noaptea secolelor și mileniilor (2). Dintre aceste nume legate de lucruri de mult pierdute în uitare, de obiceiuri și credințe anterioare zorilor istoriei pămîntului românesc sau chiar de anumite practici magice pe care memoria colectivă le-a pierdut de mult, vom aminti ,,floarea de perină" *(Anthamis tinctoria L.)*, ,,floarea vîntului" *(Pulsatila vulgaris L.)*, ,,coarda-celor-din-vînt" *(Licopodium clavatum L.)*, ,,buruiană de urît" ș.a.m.d.

În sfîrșit, în legătură cu numele popular al unor reprezentanți ai regnului vegetal, se constată unele *confuzii* datorate fie asemănării unor plante, flori sau fructe, fie faptului că furnizează un material tinctorial cu aceeași culoare. Astfel, tot ,,drog" și ,,grozamă" sînt numite atît *Genista tinctoria L.*, cît și *Genista sagitalis L.* La ambele, un decoct realizat cu florile lor a fost folosit la vopsirea în galben a unor fire vegetale și animale. La ambele, confuzia nu apare numai ca urmare a aspectului plantelor și al florilor lor, ci și datorită faptului că perioadele de înflorire sînt aproximativ aceleași. Astfel de confuzii și imprecizii apar deseori în tradiția tehnică a antichității și a evului mediu european și nu sînt specifice ariei românești (10).

Succint, referitor la denumirile folosite pentru reprezentanții regnului vegetal, din flora locală a ariei românești, se poate spune că au fost create, peste tot, plecînd de la aceleași origini, de pe aceleași poziții și în același mod. Nu vom întîrzia în aceste constatări și nu vom da exemple mai multe, deoarece obiectul studiului nostru este altul. Toate aceste lucruri au fost semnalate, totuși, numai în legătură cu ideea că aceeași tradiție tehnică a fost găsită oriunde ne-am efectuat cercetările în aria românească și că, aceeași fiind tradiția, același a fost și *limbajul tehnic.*

Tabelul 2

Frecvența cu care s-a recurs în aria românească la reprezentanții regnului vegetal, din diferite familii, pentru obținerea coloranților organici

	Familia	Frecvența			Familia	Frecvența	
		abs	%			abs.	%
0	*Aceraceae*	2	1,65	27	*Malvaceae*	1	0,83
1	*Amaryllidaceae*	2	1,65	28	*Moraceae*	2	1,65
2	*Anacardiaceae*	1	0,83	29	*Nymphaceae*	1	0,83
3	*Aristolochiaceae*	1	0,83	30	*Oleaceae*	3	2,48
4	*Berberidaceae*	1	0,83	31	*Papaveraceae*	1	0,83
5	*Betulaceae*	3	2,48	32	*Phytolaccoceae*	1	0,83
6	*Boranginaceae*	3	2,48	33	*Poligonaceae*	5	4,13
7	*Cannabinaceae*	1	0,83	34	*Poliporaceae*	1	0,83
8	*Caprifoliaceae*	4	3,31	35	*Primulaceae*	1	0,83
9	*Caryophylaceae*	1	0,83	36	*Ranunculaceae*	3	2,48
10	*Compositae*	14	11,53	37	*Rhamanaceae*	1	0,83
11	*Cornaceae*	1	0,83	38	*Rosaceae*	12	9,89
12	*Cassulaceae*	1	0,83	39	*Rubiaceae*	2	1,65
13	*Cruciferae*	2	1,65	40	*Salicaceae*	4	3,31
14	*Eleagnaceae*	1	0,83	41	*Solanoceae*	4	3,31
15	*Euphorbiaceae*	2	1,65	42	*Tamaricaceae*	2	1,65
16	*Fagaceae*	5	4,13	43	*Thimelaceae*	1	0,83
17	*Gramineae*	2	1,65	44	*Tiliaceae*	1	0,83
18	*Hederaceae*	1	0,83	45	*Umbeliferae*	1	0,83
19	*Hipocastanaceae*	1	0,83	46	*Urticaceae*	1	0,83
20	*Hypericaceae*	1	0,83	47	*Violaceae*	1	0,83
21	*Iridaceae*	2	1,65	48	*Vitaceae*	1	0,83
22	*Juglandaceae*	1	0,83				
23	*Labiatae*	4	3,31				
24	*Leguminosae*	8	6,60				
25	*Licopodiaceae*	1	0,83				
26	*Liliaceae*	5	4,13		Total	121	100

4. Examinînd sumar frecvența cu care o anumită *familie* a regnului vegetal a fost folosită (tabelul 2), vom constata, în primul rînd, că numărul acestor familii este mare (cca 50), reprezentînd un procent apreciabil. Din totalul de familii ai căror membri au fost întrebuințați ca surse de materii tinctoriale, familiile Compositae (11,53%) și Rosaceae (9,89%) au fost cele mai solicitate. Familiile Leguminosae (6,60%), Liliaceae (4,13%) și Poligonaceae (4,13%) au fost mediu solicitate, în timp ce frecvența apelării la restul familiilor a fost mai redusă (Caprifoliaceae și Solanoceae 3,31%, Oleaceae 2,48%, Cruciferae, Euphorbiaceae, Moraceae și Rubiaceae 1,65%). Mai mult de jumătate dintre familii, însă, au fost folosite mult mai puțin (0,83%).

Tabelul 3

Frecvența folosirii unui anumit tip de reprezentant al regnului vegetal la obținerea coloranților organici

Nr. crt.	Tipul vegetalului	Frecvența	
		abs.	%
0	1	2	3
1	arbori	23	19,01
2	arbuști	14	11.57
3	ciuperci	1	0,83
4	plante	75	61,98
5	pomi	8	6,61
	total	121	100,00

5. Și în aria românească, experiența multimilenară a remarcat faptul că, în diferitele *organe de vegetație* (frunze, flori, fructe, rădăcini etc.) ale unui membru al regnului vegetal se găsesc și se acumulează, în cantități și calități diferite, materialele tinctoriale interesante pentru diferitele activități tehnico-artstice populare, materiale care puteau fi extrase (prin fierbere în apă, prin macerare, prin stoarcere, prin solubilizare etc.) în vederea realizării unor soluții colorate și, mai ales, colorante. În tabelul 4 se examinează frecvența cu care au fost folosite diferitele părți ale materiei prime vegetale pentru obținerea unor coloranți organici. La stabilirea cifrelor din tabelul respectiv au fost luate ca bază datele consemnate în tabelul 1 ținîndu-se seamă că, la unele vegetale, s-au folosit mai multe organe vegetative ale plantei respective pentru obținerea aceleiași culori sau a mai multora.

Din tabelul 4 se observă că, dintre organele de vegetație, cele mai solicitate au fost tulpinile (cca 33%) și florile plantelor (cca 29%), urmate fiind de scoarța arborilor (17,4%). Extrem de puțin s-a recurs a lemnul arborilor, la florile și rădăcina arbuștilor, la scoarța tulpinii plantelor și la florile, mugurii și cojile fructelor pomilor (0,83%).

De asemenea, în interiorul *categoriilor* de membri ai regnului vegetal, se observă deosebiri mari între frecvențele cu care au fost utilizate diferitele organe de vegetație ale unui vegetal. Astfel, la *arbori*, scoarța a fost folosită de mai bine de trei ori mai mult decît ramurile tinere și frunzele și de aproximativ zece ori mai frecvent decît fructele sau mugurii, rădăcinile și cojile fructelor nefiind utilizate în nici unul dintre cazurile prezentate în tabelul 1. La *arbuști*, cel mai mult utilizate au fost scoarța, tulpina, fiind folosite de 2—3 ori mai puțin fructele și frunzele.

Tabelul 4

Frecvența utilizării unei anumite părți a diferitelor tipuri de reprezentanți ai regnului vegetal la obținerea coloranților organici, în aria românească

Nr crt.	Partea folosită a vegetalului	Frecvența									
		Arbori		Arbuști		Ciuperci		Plante		Pomi	
		abs.	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	flori	5	4,13	1	0,83	0	0	35	28,93	1	0,83
2	fructe	2	1,65	4	3,31	0	0	8	6,61	2	1,65
3	frunze	7	5,79	3	2,48	0	0	22	18,18	5	4,13
4	excrescențe pe frunze	1	0,83	0	0	0	0	0	0	0	0
5	muguri	2	1,65	0	0	0	0	0	0	1	0,83
6	rădăcini	0	0	1	0,83	0	0	17	14,05	0	0
7	ramuri tinere	6	4,96	2	1,65	0	0	2	1,65	0	0
8	scoarță	21	17,36	9	7,44	0	0	1	0,83	4	3,31
9	tulpină	1	0,83	5	4,13	0	0	40	33,06	0	0
10	pileusul ciupercii	0	0	0	0	1	0,83	0	0	0	0
11	coji de fructe	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,83

Tulpinile (cca 33%) și florile (cca 29%) au fost cele mai solicitate organe de vegetație, la *plante*. Lujerii tineri (1,65%), ca și fructele (6,61%), au fost folosiți în proporție mult mai mică. La *pomi*, nu au fost folosite deloc lemnul, rădăcinile și ramurile tinere. Cel mai mult au fost solicitate frunzele (4,13%) și scoarța (3,31%). Cu mult mai puțin au fost utilizate fructele (1,65%), mugurii (0,83%) și cojile de fructe (0,83%).

Numai într-un singur caz din cele prezentate în tabelul 1 s-a recurs la pileusul unei *ciuperci (Polyporus squamosus L.)* sau la excrescențele („gogoși de ristic") produse de înțepătura și depunerea ouălor unor anumite insecte *(Cynips Sp.)* pe frunzele unor arbori din familia Fagaceae *(Quercus frainetto L.)*.

6. Experiența multiseculară înregistrase și faptul că există anumite *perioade optime* ale dezvoltării unui vegetal, în care calitatea și concentrația în material tinctorial — în organul de vegetație care se culegea și se folosea — sînt optime. Se mai înregistrase, de asemenea, că pentru același membru al regnului vegetal și chiar pentru un anumit organ de vegetație, colorantul extras diferă, ca nuanță, de la o perioadă de vegetație la alta. Artizanii și gospodinele romånce de altădată au știut să folosească abil și aceste situații. De aceea, în informațiile culese de pe teren de toți cercetătorii, în ultimul secol și jumătate, apar și o serie de indicații cu privire la perioada în care trebuie cules un anumit vegetal sau un anumit organ de vegetație pentru a se obține un anumit colorant, respectiv o anumită flotă de vopsire, cît se poate mai corespunzătoare scopului urmărit. Iar informațiile respective, ca și în cazul plantelor folosite în medicina tradițională românească (16), par să contureze un adevărat *calendar al recoltării*.

Precizarea datei culesului, în tradiția românească transmisă oral, era legată de o *lună* sau un *anotimp* al anului, de o *fază de vegetație* sau schiar de o *sărbătoare* a calendarului ortodox (tabelul 5), ceea ce, de fapt, însemna tot o referire la o anumită perioadă a dezvoltării vegetalului, perioadă în care concentrația și calitatea materialului tinctorial este corespunzătoare exigențelor vopsirii sau colorării anumitor materiale (tabelul 1, coloana 6).

Din datele consemnate în tabelul 5, se observă că indicațiile referitoare la faza de vegetație a plantei de la care trebuie recoltat un anumit organ vegetativ din care se va extrage materialul tinctorial interesant sînt, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, foarte precise, dovedind încă o dată atît calitatea observației, cît și abilitatea tehnică a artizanilor români de altădată.

În treacăt trebuie observat că tot astfel și cu aceeași precizie se proceda și în cazul în care erau culese plantele medicinale sau se tăiau copacii, în pădure, pentru a obține unele materiale de construcție.

În cazul în care erau folosite *florile*, acestea erau culese în perioada de deplină înflorire. Astfel, majoritatea informatorilor precizează aceasta pentru florile unor plante ca *Anthemis tinctoria L.* (bumbișorul), *Brassica Rappa L.* (rapița), *Carthamus tinctoria L.* (șofrănelul), *Hypericum perforatum L.* (sunătoarea), *Genista tinctoria L.* (drobița) etc. Atunci cînd erau utilizate *fructele*, culegerea se efectua, în general, după coacere. Exemple în acest sens le întîlnim la *Cornus mas L.* (cornul), la *Sorbus domestica L.* (scorușul), ca și la cele ale arbustului *Sambucus ebulus L.* (tabelul 1). Fructele nucului, recoltate pentru coajă, erau culese însă mai înainte de a se coace, adică atunci cînd coaja respectivă era „încă verde". Și „gogoșile de ristic" erau culese mai înainte de a ieși larvele din ele, atunci cînd, conform tradiției tehnice consemnate în manuscrisele de erminie românești, erau „grele" și „negăunoase" (14), (15), (16).

Indicații similare, dar legate de o anumită lună sau un anumit anotimp al anului — alt mod de referire tot la o fază de evoluție a vegetalului —, indicații dovedind o aceeași precizie și cunoaștere a vieții vegetale, le întîlnim și la recoltarea *scoarței*. În general, aceasta era recoltată primăvara, atunci cînd este „plină de must, de mîzgă" (4), (5). O asemenea indicație ar putea părea, la o primă vedere, neconvingătoare și prea puțin util formulată. Omul zilelor noastre este obișnuit cu standardele moderne, care dau o mulțime de date, unele neapărat necesare, altele mai puțin necesare și altele inutile. Examinînd însă atent indicația culeasă de la informatori, constatăm că ea satisface pe deplin exigențele tehnologiei de care este legată (de ex. vopsirea textilelor), corespunde nivelului cunoașterii și modului de formulare a epocii și, mai ales, modului de transmitere, pe cale orală și vizuală, a cunoștințelor tehnice în epocă. Și tot astfel s-a procedat și în alte domenii ale tradiției tehnico-artistice românești (9). Iată, deci, că epoca recoltării este corect precizată. Iar cu privire la modul prin care se ajunsese la această precizare înregistrată în tradiția tehnică transmisă oral, ne aduce o precizare completarea făcută de un informator, care adaugă că „altfel trebuie o cantitate mai mare de coaje". Adausul respectiv înseamnă, de fapt, că, dacă recoltarea se efectua în alt anotimp, concentrația în material tinctorial a „cojii" era mai mică.

Același laconism și aceeași precizie, expresie a unei experiențe tehnice multiseculare bine conduse și ale cărei rezultate au fost corect înregistrate și bine transmise, le descoperim și atunci cînd este vorba de recoltarea rădăcinii ștevie*i (Rumex patientia L.)*. Informatorii din teren impuneau ca respectiva operație să fie efectuată toamna, după uscarea florilor. În același timp, tot ei indicau ca rădăcina „lumînărichii" *(Pulmonaria officinalis L.)* să fie recoltată mult mai devreme, în luna iunie. Aceste ultime două exemple mai arată, desigur, și altceva. La indicarea unor asemenea date tehnice nu se aplica șablonul, iar cunoașterea unor date esențiale era desăvîrșită.

Tot din tabelul 5 se remarcă faptul că și atunci cînd se lega recoltatul de o *sărbătoare* din calendarul ortodox, se ținea seamă tot de stadiul de dezvoltare a vegetalului, respectiv de epoca în care, în organul vegetativ recoltat, materialul tinctorial avea concentrația maximă și calitatea cea mai bună. *Fructele* de arin *(Alnus glutinosa Gartn.)* trebuiau culese pe la Sf. Măria Mare (15 august), adică atunci cînd erau coapte. *Tulpinile* de alior *(Euphorbia amigdaloidea L.)* erau culese pe la Sf. Ilie (20 iulie), cele de drobiță *(Genista tinctoria L.)*, în cea de-a doua jumătate a lunii iunie („postul Sîmpetrului") sau la aniversarea „nașterii Sf. Ioan Botezătorul" (24 iunie) (4), (7), (8), (10), iar ale sovîrfului *(Origanum vulgare L.)*, pe la Sf. Foca (22 iulie). În legătură cu data fixată pentru culegerea tulpinii sovîrfului, imaginația populară supralicita cu precizarea că data este aleasă pentru a se obține o culoare „roșie ca para focului" (legătura Foca — roșu înfocat!?).

În același timp, în acest caz, data culesului nu a fost legată de ziua Sf. Mărina (17 iulie), ca în cazul mărului pădureț, și nici de a Sf. Ilie, ca în cazul aliorului, variația cu cîteva zile nefiind, desigur, semnificativă.

Tot astfel, *frunzele* de măr pădureț *(Malus sylvestris L.)* se recoltau pe la Sf. Mărina (17 iulie), cele de boz *(Sambucus ebulus L.)* de

Ziua Crucii (14 septembrie), iar cele de mesteacăn *(Betula verrucosa L.)* pe la Sf. Mărie Mică (8 septembrie).

Ramurile tinere de răchițică *(Salix purpurea L.)* erau culese pe la sfîrșitul lunii iunie, de ziua Sf. Petru și Pavel (29 iunie).

Legarea datei recoltării unui anumit organ de vegetație de o sărbătoare a calendarului ortodox, însă, era mai puțin precisă atunci cînd această sărbătoare avea o dată variabilă (Paști, Înălțare, Rusalii). Cercetătorii au înregistrat și publicat uneori și astfel de indicații. Astfel, T. Pamfile consemnează la un moment dat că, pentru a se obține un colorant galben-deschis, tulpinile de alior din care urma să se extragă trebuiau culese „după Paști" (12). Într-o altă informație, culeasă de un alt cercetător, apare precizarea că planta laptele cîinelui „e bun de colorat numai pînă la Duminica Mare sau Rusalii", căci „apoi se îmbătrînește și-și pierde tot sucul și puterea ce a avut-o înainte". Or variația datei Paștelui ortodox și a Rusaliilor este mare, de la un an la altul. Uneori este de ordinul cîtorva săptămîni. Cu toate acestea, în ambele cazuri menționate, imprecizia respectivă poate fi considerată și ca o indicație că perioada în care planta putea fi culeasă este mai mare, că un timp ceva mai îndelungat se menține, în tulpină, aceeași concentrație și aceeași calitate a materialului tinctorial.

Tot în legătură cu acest straniu, dar foarte precis „calendar al recoltării" păstrat în tradiția tehnico-artistică populară românească trebuie semnalată încă o confirmare a cunoașterii surprinzătoare a florii locale și a unei mari abilități tehnice. Se stăpînea perfect posibilitatea de a se obține o anumită *nuanță* prin variația concentrației colorantului și a temperaturii de lucru, prin varierea timpului de contact dintre flota de vopsire și materialul care urma a fi colorat, ca și prin adăugarea unui al doilea colorant, în flota de vopsire. Într-un studiu care se va ocupa, în principal, de anumite tehnologii, vom examina mai pe larg asemenea situații. Dar, datorită faptului că experiența multiseculară înregistrase corect și transmisese impecabil variația concentrației și a calității materialelor tinctoriale, de-a lungul dezvoltării unui membru al regnului vegetal, pentru obținerea unei anumite nuanțe se știa a se culege organul vegetativ necesar în perioada optimă. Ne vom referi tot la alior. Atunci cînd decoctul obținut din tulpina acestuia era folosit la colorarea ouălor sau a unor materiale textile (nuanța galben-viu), planta se culegea fie în luna mai (6), (12), fie în toamnă, de Ziua Crucii (14 septembrie) (5). Pentru a se obține un galben-deschis, la vopsirea materialelor textile, însă, aliorul era cules „după Paști", către vară (12). În sfîrșit, pentru a se obține un galben-ruginiu, planta era culeasă în cea de-a doua jumătate a lunii iulie, „pe la Sf. Ilie" (6), (15).

O ultimă mențiune ar trebui făcută, în legătură cu sărbătorile calendarului ortodox din coloana 6 a tabelului 1. În zilele noastre, trebuie ținut seama de trecerea la „stilul nou" al calendarului, trecere efectuată, în aria românească, cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, atunci cînd utilizăm datele respective.

7. În ceea ce privește frecvența utilizării unui anumit tip de reprezentant al regnului vegetal, analiza datelor din tabelul 1 a condus la unele concluzii consemnate în tabelul 5.

Tabelul 5

Frecvenţa folosirii unui anumit tip de reprezentant al regnului vegetal la obţinerea unei anumite culori

Nr. crt.	Culoarea	Tipul de vegetal										Total vegetale	
		Arbori		Arbuşti		Ciuperci		Plante		Pomi			
		Frecvenţa											
		abs	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
1	albastru	3	5,66	2	9,08	0	0	13	12,04	0	0	18	8,91
2	auriu	1	1,89	0	0	0	0	2	1,85	0	0	3	1,49
3	cărămiziu	1	1,89	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,50
4	cenuşiu	2	3,77	0	0	0	0	1	0,93	0	0	3	1,49
5	galben	12	22,64	6	27,27	1	100,0	45	41,67	5	27,77	69	34,15
6	maro	4	7,55	3	13,64	0	0	2	1,85	3	16,66	12	5,94
7	muriu (vineţiu)	0	0	0	0	0	0	1	0,93	0	0	1	0,50
8	negru	15	28,30	6	27,27	0	0	11	10,19	3	16,66	35	17,32
9	portocaliu	3	5,66	0	0	0	0	6	5,56	1	5,56	10	4,95
10	roşu	6	11,32	3	13,64	0	0	11	10,19	2	11,11	22	10,88
11	ruginiu	0	0	1	4,55	0	0	3	2,78	1	5,56	5	2,48
12	verde	5	9,43	1	4,55	0	0	12	11,11	2	11,11	20	9,90
13	violet	1	1,89	0	0	0	0	1	0,93	1	5,56	3	1,49
	total.	53	100,0	22	100,0	1	100,0	108	100,0	18	100,0	202	100,0

În primul rînd se observă că, dintre toate culorile, *galbenul* se obţinea din cei mai mulţi reprezentanţi ai regnului vegetal (cca 34%). Dacă se ţine seama însă că şi cărămiziul, portocaliul şi ruginiul — culori consemnate separat în tabelul 5 — sînt, de fapt, nuanţe ale culorii galben, că ele puteau fi obţinute prin modificarea concentraţiei (fie prin diluare-concentrare, fie prin culegerea materiei prime din care se obţine colorantul în altă fază de dezvoltare) în colorantul galben a flotei de vopsire, prin modificarea duratei de menţinere a materialului care se colora, frecvenţa ne apare şi mai mare (cca 42%).

Se mai observă, de asemenea, că la realizarea culorii galben (şi numai în acest caz), solicitările relative la materia primă au mers la toate tipurile de vegetale utilizate în îndeletnicirile tehnico-artistice populare românești. Frecvența cu care au fost folosite diferitele tipuri de vegetale (tabelul 5) pentru realizarea culorii galben descrește de la plante (41,67 %), la arbuști (27, 27 %), pomi (27,77 %), arbori (22,64 %) și bureți. În legătură cu această situație, trebuie remarcat și faptul că numărul plantelor (45) era de aproape patru ori mai mare decît cel al arborilor (12) și de circa opt ori mai mare decît cel al arbuștilor (6) și pomilor (5). Se remarcă, de asemenea, că apelul la aceste ultime două tipuri de reprezentanți ai regnului vegetal, pentru realizarea culorii galben, era aproape egal. În ceea ce privește ciupercile, după cum am mai semnalat, datele din tabelele 1 și 6 arată că utilizarea lor ca surse de materiale tinctoriale apare ca un accident nesemnificativ.

În ordinea descrescîndă a frecvenței folosirii unor vegetale, la obținerea unei culori, ne apare culoarea *negru* (17,32 %). Aici, însă, materialele obținute de la arbori (îndeosebi scoarța acestora) sînt mai numeroase (28,30 %) decît cele obținute din plante (10,19 %), arbuști sau pomi. În acest caz, apelul la materiale tinctoriale obținute din ultimele două categorii de vegetale au frecvențele mult mai depărtate decît în cazul culorii galben.

Frecvența vegetalelor din care se obținea culoarea *roșu* era de mai mult de trei ori mai mică decît în cazul culorii galben și de aproximativ 1,5 ori mai mică decît în cazul culorii negru. În acest caz, apelul la cele patru tipuri de vegetale a fost, în ordinea descrescătoare: plante (50 %), arbori (27,27 %), arbuști (13,64 %) și pomi (9,09 %). Se remarcă ușor că frecvențele respective se înscriu în aceeași ordine ca și cele înregistrate la culoarea galben, diferențele înregistrate la plante și arbori fiind mai mici, iar între pomi și arbuști mai mari.

În ceea ce privește culoarea *verde*, mai ales datele înregistrate în tabelul 5 trebuie interpretate cu atenție. Este cert că materialele tinctoriale corespunzătoare sînt foarte puține. Datele consemnate în tabelul 5 nu se referă numai la aceste materiale, ci și la situațiile în care se obținea culoarea verde amestecîndu-se un decoct de culoare albastră cu unul de culoare galbenă. Se remarcă ușor că cele mai numeroase surse vegetale din care — într-un fel sau altul — se obținea culoarea verde sînt plantele, urmate de arbori, pomi și arbuști.

Pentru culorile *violet* și *muriu* (vinețiu), numărul tipurilor de vegetale cu care se lucra era foarte redus. Pentru prima se recurgea numai la cîte unul din categoria arbori, pomi, plante, iar pentru cea de-a doua numai la o plantă.

În ceea ce privește culoarea *albastru*, cele mai solicitate au fost plantele, în ordine descrescîndă urmînd arbuștii și arborii, pomii și ciupercile neavînd nici o participare.

Raportîndu-ne la *totalul* reprezentanților regnului vegetal la care s-a recurs pentru obținerea unei anumite culori, ordinea în care se amplasează culorile este: galben (34,15 %), negru (17,32 %), roșu (10,88 %), verde (9,90 %), albastru (8,81 %), maro (5,94 %), portocaliu (4,95 %), ruginiu (2,48 %), auriu, cenușiu și violet (1,49 %) și vinețiu (0,50 %).

8. În încheiere, expunem succint *concluziile* care apar atunci cînd examinăm materia primă (reprezentanți ai regnului vegetal, din flora locală), care a fost utilizată ca sursă de obținere a unor coloranți în diferite îndeletniciri tehnico-artistice populare românești, luînd în considerație acele vegetale care au fost utilizate mai frecvent și în întreaga arie românească.

a) Membrii regnului vegetal sînt numeroși și reprezintă atît plantele cît și arborii, arbuștii, pomii și ciupercile.

b) Cele mai solicitate au fost plantele, urmate fiind, în ordinea descrescătoare a frecvenței folosirii, de arbori, arbuști, pomi și ciuperci.

c) Numele tuturor acestor componenți ai materiei prime folosite sînt cu mult mai vechi decît cei corespunzători care apar în limba popoarelor învecinate sau a naționalităților conlocuitoare, arătînd vechimea respectivelor îndeletniciri tehnico-artistice românești. În denumirile respective apar deseori dovezi ale unui spirit de observație deosebit sau, alteori, fermecătoare ecouri ale unor credințe și eresuri străvechi, de mult uitate. În întreaga arie, însă, ele au fost create plecînd de pe aceleași poziții și în același mod, arătînd o certă și impresionantă unitate și continuitate.

d) Familiile de vegetale au fost solicitate foarte diferit, această situație arătînd și ea o impecabilă cunoaștere a florei locale și a exigențelor unor numeroase și foarte variate procese tehnologice, ca și o desăvîrșită abilitate tehnică.

e) Organele de vegetație au fost solicitate și ele diferit, cunoașterea posibilităților oferite de acestea fiind tot desăvîrșită.

f) A fost creat și s-a transmis un surprinzător calendar al recoltării, corespunzător perioadei în care calitatea și concentrația unui colorant dintr-un anumit organ de vegetație a unui anumit reprezentant al regnului vegetal sînt optime. Acesta era legat fie de o fază de vegetație, fie de o dată a calendarului, fie, în sfîrșit, de o sărbătoare a cia lendarului popular. Oricare ar fi fost datele de referință, acest stranucalendar era legat perfect de scurgerea sezoanelor, respectiv de variația vieții vegetale.

g) Cunoașterea desăvîrșită a materiei prime folosite și o impresionantă abilitate tehnică sînt dovedite și de faptul că variațiile de nuanță a unei anumite culori erau obținute nu numai prin variația concentrației în colorant — în flota de vopsire — și a duratei menținerii în contact a materialului ce se colora cu colorantul, ci și prin culegerea unui anumit reprezentant al regnului vegetal la date diferite.

h) Frecvența folosirii unui anumit reprezentant al florii locale, pentru obținerea unei anumite culori, era foarte diferită.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. BORZA ALEXANDRU, *Acta Musei Regionalis Apulensis*, Studii și Comunicări IV/1961.
2. BUTURĂ VALER, *Sociologia românească* IV, 1939, 1—3, 30—40.
3. BUTURĂ VALER, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, 1979.
4. COSTĂCHESCU VASILE, *Răsăritul* I, 1932, 11—12, 219, 222.
5. GOROVEI ARTHUR și LUPESCU MIHAI, *Cromatica poporului român*, București, 1914.
6. GOROVEI ARTHUR, *Ouăle de Paști*, București, 1937.
7. IENIȘTEA M., *Vopsitul cu buruieni la Nicșani*, Chișinău, 1937.
8. MARIAN SIMION FLOREA, *Chromatica poporului român*, București, 1882.
9. MIHALCU MIHAIL, *Valori medievale românești*, București, 1984.

10. MIHALCU MIHAIL și RADU OCTAVIAN MAIER, *Obținerea coloranților organici din vegetalele florei locale și utilizarea lor în diferite îndeletniciri tehnico-artistice la poporul român. I. Cu privire la stadiul actual al problemei*, Colocviul interdisciplinar privind civilizația populară românească, Sibiu, 9—10 sept. 1988.
11. MIHALCU MIHAIL, RADU OCTAVIAN MAIER și MIHAELA DRĂGĂNOIU, *Coloranții vegetali la români (II)*, Ședința publică de comunicări a Comisiei de Antropologie și Etnologie a Academiei R. S. România, București, 3 martie 1989.
12. PAMFILE TUDOR și LUPESCU MIHAI, *Cromatica poporului român*, Fălticeni, 1915.
13. PORNEIUC TEODOR, *Viața Basarabiei* I, 1932, 4, 49—58.
14. * * * Mss. rôm. 1555 (Arhivele Statului București).
15. * * * Mss. rom. 1837 (Biblioteca Academiei Române).
16. * * * Mss. rom. 2151 (Biblioteca Academiei Române).
17. * * * *Cele trei Crișuri* 1923, I, 2, 11—12.
18. Academia Română, Institutul de Lingvistică din București, *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, 1975.
19. Informații culese (1958—1982) din diferite localități din județele Alba, Arad, Argeș, Bacău, Bistrița-Năsăud, Brașov, Buzău, Cluj, Constanța, Dîmbovița, Dolj, Galați, Gorj, Harghita, Hunedoara, Ialomița, Maramureș, Mehedinți, Mureș, Olt, Prahova, Sălaj, Sibiu. Suceava, Teleorman, Tulcea, Vîlcea și Vrancea, precum și din Sectorul Agricol Ilfov,

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **VALORI ETNOFOLCLORICE ÎNTR-O PUBLICAȚIE MUSCELEANĂ.** Un competent și harnic colectiv de cercetători (Ștefan Trîmbaciu, redactor responsabil, Adrian Băjan, Crina Flintea și Spiridon Cristocea — colaboratori) de la Muzeul din Cîmpulung Muscel îngrijește, din anul 1980, cu un acut simț de responsabilitate științifică, editarea publicației periodice ,,Studii și comunicări''. Publicația însumează comunicările științifice reprezentative ale simpozionului anual al muzeului, inspirate din istoria și cultura Muscelului și Argeșului.

Ultimele două volume (1987 și 1989) ale publicației ,,Studii și comunicări'' rețin lucrări valoroase atît cu conținut istoric, cît și cu conținut etnofolcloric. Comunicările etnofolclorice, ca de altfel și cele istorice, abordează subiecte inedite, valorifică material documentar din arhive și teren și sînt bine concepute și scrise.

În penultimul volum (1987, 283 p.), comunicările și studiile etnofolclorice se grupează tematic în trei cicluri. Un prim ciclu de lucrări e dedicat apariției, structurii, organizării și descompunerii obștei țărănești ori orășenești din Muscel, precum: *Obștea Rucăr de la starea de devălmășie la împărțirea pe cete și părți* de Gheorghe Pîrnuță și Ștefan Trîmbaciu, *Organizarea și conducerea obștii moșnenilor cîmpulungeni* de Ștefan Trîmbaciu. Cunoașterea proceselor social-economice intime ale structurii obștilor este foarte utilă pentru etnologi, întrucît ea facilitează înțelegerea mecanismelor interne ale unor categorii folclorice, dar și ale obiceiurilor populare tradiționale. Un alt ciclu de lucrări se ocupă de aspectele etnografice ale unor așezări (dinamica populației, ocupațiile și meșteșugurile, instalațiile tehnice, locuința și gospodăria ș.a.): *Noi contribuții privind populația orașului Cîmpulung Muscel (Secolul al XVIII-lea — prima jumătate a secolului al XIX-lea)* de Constantin Șerban și Victoria Șerban, *Aspecte istorice și etnografice din Mioveni — Argeș (500 de ani de atestare documentară)* de Mihail M. Robea, *Cîmpulungul și împrejurimile sale în ,,Impresiuni de călătorie în România'' de Al. Pelimon*, de Adrian Săvoiu. Al treilea ciclu de comunicări îl constituie lucrările despre folclor. În *Aspecte istorice, folclorice și etnolingvistice inedite din timpul domniei lui Matei Basarab*, Ion Nania analizează în contextul interdisciplinar o veche și inedită baladă populară locală, *Vînătoarea lui Vodă căpitanu Matei* (102 versuri). Balada, culeasă de autor în sudul Argeșului, dar atestată anterior în carnetul unui lăutar local, evocă o mare vînătoare în Dîmbovița, Argeș și Teleorman a lui ,,Vodă căpitan Matei'', însoțit de cete de boieri și de țărani. O altă comunicare, *Contribuții bibliografice la scrierile lui Gh. Pîrnuță (La 70 de ani)* de Ștefan Trîmbaciu, relevă activitatea științifică întinsă din domeniul istoriei învățămîntului a unui competent profesor și cercetător, cu contribuții laborioase și în istoria folcloristicii, dar încă ignorate.

Ultimul volum de ,,Studii și comunicări'' (1989, 308 p.) cuprinde tot trei cicluri de comunicări în spațiul etnofolcloristicii. În ciclul de comunicări despre obști se rețin titlurile: *Un document inedit despre obștea moșnenilor din Berevoești — Muscel* de Mircea Gilcă, *Așezămîntul obștei moșnenilor din Slănic — Muscel din anul 1915* de Teodor Mavrodin. În schimb, ultimele două cicluri, reunite sub titlul comun etnofolcloric, sînt incomparabil mai bogate și mai variate, îmbrățișînd o largă arie tematică: *Aspecte economice, sociale și demografice ale Cîmpulungului, oglindite în catagrafia din 1838 (II)* de Teodor Mavrodin, cu indicarea ocupațiilor și meșteșugurilor cîmpulungenilor în secolul trecut; *Monografiile sătești muscelene ale învățătorilor din peri-*

oada 1940—1948. Valențele lor etnografice și folclorice de Mihail M. Robea, cu relevarea componentelor etnografice și folclorice din monografiile menționate: *Cercetări etnolingvistice în Muscel* (Toponimicile: Mal, Mădură, Muscel. *Secțiune etnolingvistică în cadrul Muscelului ca zonă etnografică)* și *Unele aspecte ale culturii populare muscelene* de Ion Chelcea, cu comentarea unor toponimice istorice locale și a anumitor dansuri vechi și elemente ornamentale; *Cîteva date privitoare la ,,Zborul de la Sfîntul Ilie" din Cîmpulung* de Ștefan Trîmbaciu, cu sublinierea cîtorva aspecte inedite ale bîlciului. Omagierea profesorului de folclor al lui C. Rădulescu-Codin (și D. Mihalache) de la Școala Normală din Cîmpulung o face Adrian Săvoiu în comunicarea *Un pedagog enciclopedist al Cîmpulungului Muscel: Gheorghe Șapcaliu.*

Neîndoios, toate comunicările etnofolclorice constituie tot atîtea contribuții la îmbogățirea și luminarea tezaurului culturii populare. *(MIHAIL M. ROBEA)*

● **SIMPOZIONUL ANUAL AL MUZEULUI DIN CÎMPULUNG MUSCEL.** Muzeul Cîmpulung Muscel a organizat, în zilele 28 și 29 noiembrie 1989, simpozionul său anual cu tema *Istoria și cultura orașului Cîmpulung și a zonei sale înconjurătoare.* Organizat în anul ,,Centenarului Muzeului Cîmpulung Muscel (1889—1989)", cu participarea cercetătorilor și profesorilor locali și din țară. simpozionul a căpătat o semnificație majoră. Cele 62 de comunicări științifice s-au bazat pe un bogat material documentar inedit, au fost concepute într-un spirit științific modern și au formulat idei și opinii valoroase.

Comunicările au fost anunțate și prezentate, potrivit tematicii lor, în plenul ședinței (6 comunicări) și, în continuare, în două secții: *Secția de arheologie și istorie* (29) și *Secția de cultură* (27). În prima secție s-au prezentat comunicări îndeosebi despre arheologia și istoria zonei Muscelului, însă subiectele multor comunicări se aflau în conexiune directă cu multiplele componente etnografice. Astfel, un ciclu de comunicări, bazate în special pe laborioase investigații de teren, au relevat așezări sociale ignorate sau prea puțin cunoscute din comuna primitivă, precum: *Așezarea din epoca bronzului de la Valea Mare — Pravăț. Săpături arheologice* (Theodor Cioflan și Romeo Maschio), *Urmele unei așezări dacice din zona Cîmpulungului; săpăturile arheologice de la Stoenești* (Theodor Cioflan și Spiridon Cristocea) și *Romanitatea de la Voinești — Muscel în stadiul actual al cercetărilor arheologice* (Gheorghe Bădescu și L. Bădescu Căpița). Un alt ciclu de lucrări au dezvăluit componentele etnografice ale unor așezări din epoca medievală: *Cronica franciscanilor din 1764, prima monografie a Cîmpulungului* (George Georgescu), *Cîmpulungul în relatările lui Paul de Alep* (Andrei Căpușan), *Documente rucărene inedite din secolul al XVII-lea* (Gheorghe Pirnuță), *Relațiile dintre Cîmpulung și Brașov în contextul domniei lui Constantin Brîncoveanu* (Alexandru Gîscă și Alexandrina Gîrscă), *Aspecte ale ocupației în Cîmpulung Muscel în toamna anului 1916* (Ștefan Trîmbaciu). O comunicare s-a ocupat, de asemenea, de valoarea unei interesante construcții medievale: *Vestigiile unei clădiri din secolul al XVI-lea de la Piscanu — Argeș* (Spiridon Cristocea). Complexitatea vechilor obști țărănești a fost urmărită detaliat prin lucrarea *Obștea sătească Albești de Muscel. Aspecte ale evoluției și destrămării obștei* (Ion Comănescu). N-a absentat nici relevarea unui străvechi meșteșug de pe aceste meleaguri muntene ,olăria, în comunicarea *Cuptoare de ars ceramică din sec. al IV-lea e.n. descoperite pe cursul inferior al Argeșului* (Mariana Simion). În fine, colaborarea și sprijinirea fructuoasă a arheologiei de către una din categoriile culturii populare, de mitologie, a fost demonstrată ferm de comunicarea *Mitologia românească în sprijinul arheologiei*, susținută de Ion Nania.

Și la secția a doua a fost anunțat și prezentat un set bogat de comunicări pe variate teme culturale, dintre care aproape jumătate le-au constituit lucrările de etnografie și folclor. Un prim ciclu s-a ocupat amănunțit de diversitatea aspectelor etnografice ale unor așezări multiseculare: *Cîteva date despre ocupațiile locuitorilor din comuna Albești — Muscel (1838—1940)* de Vasile Novac, *Aspecte etnografice din comuna Dragoslavele* de Luminița Pally, *Caracteristici etnografice din comuna Schitu-Golești* de Radu Oprea, *Aspecte etnografice din comuna Valea Mare — Pravăț* de Ion Mihail Gorgoi, *Instalații țărănești de la Rucăr și Stănești în condițiile amenajării hidrotehnice a Dîmboviței și a rîului Doamnei* de Ion Popescu-Argeșel. Comunicările despre folclor s-au oprit amplu, unele asupra evoluției anumitor creații și obiceiuri: *Contribuții la istoricul și importanța povestirii ,,Amărîtă turturea"* de Pandele Olteanu și *Merișorul — străvechi obicei popular de pe Valea Argeșului* de Marian Dinițoiu, iar altele asupra stabilirii contribuțiilor valoroase ale unor folcloriști încă omiși de istoria folcloristicii *(Doi folcloriști musceleni: Ion Garofoiu și Gheorghe Pirnuță* de Mihail M. Robea) și asupra unor laturi mai puțin luminate ale activității folcloriștilor clasici *(Rădulescu-Codin, revizor școlar de Muscel* de Nichita Adăniloaie).

Simpozionul Muzeului din Cîmpulung Muscel constituie astfel un moment semnificativ din activitatea sa științifică și o importantă etapă în studierea culturii populare din nordul Munteniei. *(MIHAIL M. ROBEA)*

CERAMICA POPULARĂ DIN VALEA VÎLSANULUI — ARGEȘ (III)*

MIHAIL M. ROBEA

III. PRODUSELE CERAMICE MONUMENTALE ȘI DE UZ GOSPODĂRESC

Începuturile ceramicii monumentale și de uz gospodăresc

Aceste două categorii de ceramică [33] le lucrează, cu excepția cărămizilor, tot olarii, întrucît ele sînt apropiate de olărie și vin să le completeze veniturile în momentele critice.

Produsele ceramice monumentale însumează *glastre*, *chiupuri ornamentale*, *bolduri de casă*, *cărămizi lustruite* și sînt destinate ornamentării — la anumite nivele — a exteriorului casei și a interiorului gospodăriei. Produsele ceramice de uz gospodăresc cuprind *olane*, *apeducte*, *coame de țiglă*, *cărămizi* etc. și ele satisfac anumite cerințe din gospodărie. Estetic, primează valoarea artistică a ceramicii monumentale.

Produsele acestea ceramice, cerute din dorința înfrumusețării gospodăriilor și de imperativele soluționării unor trebuințe gospodărești într-o epocă modernă, au fost introduse treptat, aici, în procesul modelării și desfacerii lor pe piață. Potrivit informațiilor unor olari, fabricarea cărămizilor și modelarea glastrelor rudimentare, cunoscute sporadic anterior, au fost intensificate în ultima jumătate a secolului al XIX-lea. Confecționarea țiglei, deci și a coamelor ei, e semnalată încă din primul deceniu al secolului nostru în atelierul lui I. Marinescu din Mălureni [34]. Tot în primii ani ai secolului al XX-lea începe modelarea mai frecventă a olanelor pentru sobele de cărămidă. Din primii ani ai perioadei de după al doilea război mondial, o dată cu intensificarea construirii îndeosebi a caselor cu acoperișul din țiglă, se inițiază și se lărgește modelarea boldurilor. În fine, confecționarea glastrelor mari și a chiupurilor ornamentale, producția ceramică cea mai recentă, introdusă după modelul urban pentru decorarea balcoanelor și a grădinițelor cu flori, datează de la începutul deceniului al 8-lea din secolul nostru.

În etapa actuală se confecționează glastre, bolduri, olane și cărămizi în toate centrele vîlsănene; chiupuri ornamentale și coame de țiglă — numai în Vîlsănești. Glastrele și boldurile se integrează acum în pro-

---

* Pentru primele două părți ale lucrării, vezi „Revista de etnografie și folclor", tom 32, nr. 1 și 3/1987.

[33] Informatori: Nicolae D. Pătrașcu, 43 de ani, Stroești, 24 dec. 1968, 10 ian. 1969, 21 oct. 1983, 7 iun. 1986; Petre N. Pătrașcu, 66 de ani, Mălureni, 11 aug. 1969, 19 apr. 1975, 8 sept. 1982; Franklin Pătrașcu, 37 de ani, Mălureni, 11 aug. 1969; Ion Perja, 29 de ani, Mălureni, 7 iun. 1986; Ilie Dragu, 55 de ani, Vîlsănești, 8 iun. 1969, 8 iun. 1980, 21 oct. 1983, 14 mai 1986; Gheorghe N. Ban, 54 de ani, Vîlsănești, 21 oct. 1983, 14 mai 1986; Petrică N. Ciolcă, 73 de ani, Vîlsănești, 6 iun. 1986. Culeg. M. M. Robea.

[34] *Informație*, în „Învățătorul satelor", I (1908), nr. 8, p. 3.

REF, tom 35, nr. 1, p. 81—101, București, 1990

dusele ceramice curente; restul elementelor se inserează în produsele ceramice cu comandă fermă. Unii olari mai inventivi (P. Pătrașcu, N. Pătrașcu ș.a.) caută să soluționeze absența de pe piață a unor articole de uz gospodăresc — apeducte, garnițe, mici alambicuri etc. — prin modelarea lor din argilă. În această privință, P. Pătrașcu a rămas în memoria colectivității din satul său, Mălureni, prin confecționarea unui lung „apeduct" (aproximativ 500 m), din tuburi de argilă arsă, ce colecta apa unui izvor local și o aducea tocmai în centru, pentru o fîntînă [35].

Procurarea și prelucrarea materiei prime

Meșterii găsesc materia primă pentru aceste produse ceramice tot în poienița Marcu din Stroești. Însă pentru coamele de țiglă și pentru cărămidă, care nu necesită obligatoriu o argilă superioară, materia lor primă poate fi luată și din alte locuri. Pentru confecționarea coamelor de țiglă, bunăoară, meșterii din Vîlsănești obțin lutul în satul lor, din poiana Țivă [36].

O dată adus acasă, fie toamna, fie vara, lutul e prelucrat întocmai ca cel de la olărie — dospire, frămîntare, îndepărtarea impurităților etc. —, pînă se obține o pastă maleabilă și curată, bună pentru modelat. Evident, pentru prelucrarea și modelarea lutului, se utilizează aceleași unelte, instalații și construcții de la olărie. Ca element nou se semnalează prezența tiparului, pentru coamele de țiglă.

Modelarea componentelor ceramice

Modelarea lutului în produse ceramice monumentale și de uz gospodăresc se produce tot în răstimpul cuprins aproximativ între 1 martie și 1 decembrie. Cu cîteva excepții, toate componentele acestei ceramici se lucrează la roată. În privința confecționării glastrei (cu cele trei forme), aceasta se realizează, în mod obișnuit, prin plasarea bulgărului adecvat pe roată, prin „ingăurarea", prin ridicarea lui și prin modelarea formei alese. Întrucît nu necesită un perete deosebit, ci un corp tronconic, modelarea glastrei obișnuite e destul de ușoară. Spre a se scurge apa turnată peste pămîntul ei, i se fac cu un băț subțire 2—3 orificii în fundul plat. Dar chipul decorativ, care poate ajunge în înălțime pînă la 1 m, se lucrează din două bucăți separate ce se lipesc bine. Boldul se confecționează în trei forme — geometrică, avimorfă și zoomorfă — în centrele vîlsănene. Țeapa sau boldul geometric se lucrează, cu puține excepții, pe roată. Se modelează mai întîi prima parte, inferioară, cilindrul (10—15 cm), ușor de realizat, și apoi partea a doua, superioară, conică (15—20 cm), mai greu de confecționat, însă cea mai interesantă, alcătuită din corpuri geometrice într-o ordine descrescîndă: 2—3 inele, 2 sferoide, 1 troncon și 1 con. Deseori, partea superioară a conului, de la al doilea inel în sus, se convertește parțial în cocoș. În mare parte, componentele respective ale boldului se modelează cu mîna. Țeapa avimorfă, modelată în toate centrele vîlsănene, se compune tot din două părţi : cilindrul, lucrat la roată ca un suport, şi cocoşul, modelat cu mîna. Numai ţeapa zoomorfă e creată dintr-un singur material.

---

[35] Inf. Ion Perja, 29 de ani, Mălureni, 7 iun. 1986. Culeg. M. M. Robea.

[36] Inf. Gheorghe M. Ban, 54 de ani, Vîlsănești, 14 mai 1986. Culeg. M. M. Robea

Olanele se modelează la roată. Şi confecţionarea lor le cere olarilor multă experienţă şi atenţie, întrucît ele trebuie să aibă aceeaşi grosime, aceeaşi circumferinţă şi o şănţuire interioară exactă la un cap spre a se putea ,,îmbuca'' cu capul altui olan. Pentru a preveni nereuşitele, olarii măsoară exact, în prealabil, cu un băţ sau o linie, lungimea şi diametrul ,,gurii'' olanului în care se introduce un altul. O atenţie sporită li se cere, de asemenea, la curbarea unora dintre ele, dictată de configuraţia pereţilor casei. În sfîrşit, coamele de ţiglă şi cărămizile (de casă şi de sobă) se fac cu tipare simple şi adecvate.

Formele modelate şi ornamentele executate

Ca şi la olărie, formele şi ornamentica ceramicii monumentale şi de uz gospodăresc suscită un interes major. Poate mai mult decît la olărie, funcţia impune forme adecvate acestor piese.

În privinţa formelor şi ornamentaţiei, produsele ceramicii monumentale prezintă interesul cel mai înalt. Şi dintre acestea, în primul rînd *glastrele*. Le produc aproape toţi olarii vîlsăneni, fiind extrem de solicitate, în special de oamenii din aşezările argeşene, ca urmare a pasiunii lor pentru flori în ghivece.

Se modelează şi se decorează, după volumul lor, trei categorii de glastre : *mici* (0,50—1 l), *mijlocii* (1—5 l) şi *mari* (5—8 l). *Glastrele mici* se confecţionează foarte rar şi sînt destinate cultivării unor flori puţin înalte. Fiind glastre simple, deseori în roşu, au o siluetă tronconică şi o ornamentică tradiţională, compusă de obicei din brîuri ori valuri, în desen alb ori în *sgraffito*.

În schimb, *glastrele mijlocii* (fig. 17) reprezintă producţia cea mai abundentă. Forma şi ornamentaţia lor sînt atît de bogate şi de variate încît se găsesc deosebiri sensibile între ele, atît de la un centru la altul, cît şi de la un meşter la altul, chiar din acelaşi sat, ca, de pildă, între produsele similare ale olarilor din Vîlsăneşti. Petre Pătraşcu din Mălureni lucrează glastre nesmălţuite, cu silueta tronconică, fundul plat şi buza îngroşată şi terminată printr-o canelură sau printr-o decoraţie cu un brîu alveolat, avînd forma şi ornamentaţia arhaice. Totuşi, decoraţia lor e complexă. Căci glastra nesmălţuită, de roşu, are buza canelată oblic şi pe spaţiul central al corpului, pe două registre simetrice, cîte un grup de 4 linii drepte şi un alt grup de 3—4 linii adînc ondulate, realizate prin sgraffitare. Glastra smălţuită posedă în marginea buzei un brîu alveolat şi pe suprafaţa corpului, tot în două registre, unul central şi altul sub buză, cîte un grup de 8—10 linii galbene, create prin vechea tehnică a jirăvirii. Glastra smălţuită în culoare închisă, de pildă în verde închis, rămîne la acest decor. Şi în Stroeşti se realizează, îndeosebi prin Nicolae Pătraşcu, trei tipuri apropiate de glastre. Un tip de glastră nesmălţuită, în roşu-cărămiziu, are forma tronconică clasică, buza dreaptă şi îngroşată şi este decorată cu o ,,funie'' în relief pe marginea superioară a buzei ori cu o crenelare a acesteia, uneori cu un brîu simplu în relief la bază şi cu cîte un grup de linii drepte ori ondulate pe cele două registre de sub şi de pe buză, realizate cu humă albă, şi, respectiv, prin sgraffiat. Un alt tip de glastră, smălţuită parţial în exterior, posedă o formă tronconică, cu contur cilindric, şi o buză scurtă şi răsfrîntă în afară şi este decorată pe spaţiul central, smălţuit, cu motivul „căliţă ocolită din flori", în galben. În fine, un alt tip de glastră, smălţuită, cu corpul tronconic, uşor bombat în partea superioară, cu buza scurtă şi brusc răsfrîntă în afară şi cu fundul rareori profilat şi decorată în relief, pe umăr, delimitat uneori cu un brîu simplu în relief cu motivul „căliţă ocolită cu bumbi", compusă dintr-o „bîrnă ondulată" alveolată şi „bumbi". În Vîlsăneşti, Ilie Dragu modelează şi decorează două tipuri de glastre. Un prim tip are forma tronconică, cu contur pîntecos, fundul rareori profilat, buza puţin răsfrîntă în afară şi uşor încreţită, parţial sau total smălţuit, însă decorat în două variante: a) decoraţie în relief, constînd în plantarea în planul central al vasului, simetric, a unor „bumbi mari" şi ştampilaţi cu „rozetă"; b) decoraţie cu desen şi pictură în compoziţie „panoramică", întinsă pe două treimi din spaţiul exterior al vasului, pe registrul central cu alternări de „flori" şi „pomi" stilizaţi şi pe registrul superior, delimitat de rest prin două „brîie" circulare, cu un *şir de flori* executat cu tiparul, toate în alb. Al doilea tip de glastră e în formă tronconică, cu contur pîntecos, fundul plat şi buza înaltă şi răsfrîntă brusc în afară şi decorat în relief, pe centru cu „căliţă ocolită cu păsări ori bumbi", un motiv cultivat frecvent de olar şi la alte vase. În sfîrşit, Gheorghe Ban creează un tip deosebit de glastră, avînd silueta tronconică, cu contur cilindric, fundul inelar, pîntecele cu 4–5 nişe rectangulare şi dispuse simetric şi cu ultima treime din suprafaţa corpului supradimensionată. Pe spaţiul ei se execută două ornamente în relief: un „brîu" prin crestături în marginea inferioară a fişiei supradimensionate şi un altul pe marginea superioară, pe buza vasului, realizat printr-o altă tehnică străveche din ceramica daco-romană şi constînd în strîngerea

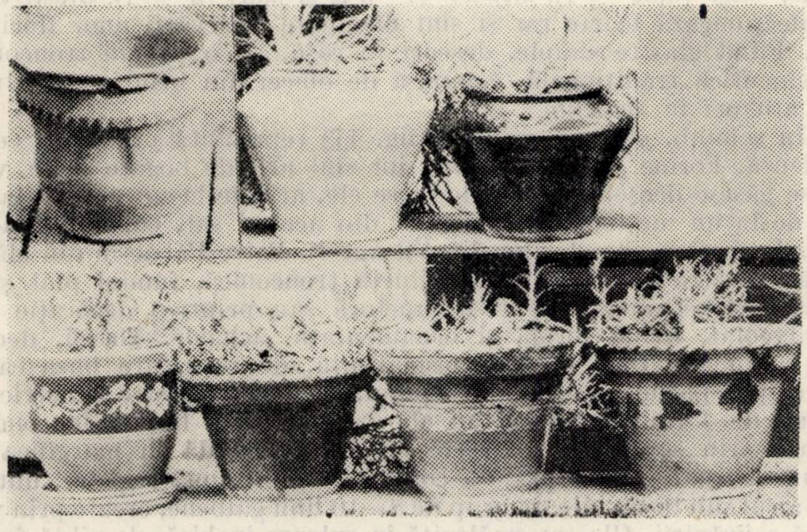


Fig. 17. Glastre mijlocii

cu primele două degete de la dreapta, la distanțe egale, a celor două margini sănțuite anterior ale buzei. Evident, ornamentele se lucrează pe cînd vasul se află pe roată și le se smălțuiește de obicei în maro.

În afara acestor tipuri de glastre, unii olari mai modelează glastra suspendată, cu corpul conic și cu pereți puternic ondulați în exterior, smălțuiți în maro și în verde, avînd 2—3 orificii în margini, de care sînt prinse legăturile spre a se atîrna în balcoane. Un tip de sorginte urbană, introdus recent.

Într-un fel, toate tipurile de glastre au frumusețea și individualitatea lor. Însă cele două tipuri cu decorul în relief, create de Ilie Dragu și Gh. Ban, depășesc pe toate prin execuția sigură și armonia tuturor componentelor.

În majoritate, acestor glastre, îndeosebi în centrele Mălureni și Stroești, li se confecționează suporturi, ornamentate inspirat cu un brîu alveolat pe marginea lor superioară, în roșeală sau smălțuit. Suportul conservă plusul de apă de la udatul florilor și, mai ales, sporește aspectul estetic al glastrei.

Glastrele mari (fig. 18) au destinația de a decora balcoanele noi și grădinile gospodăriilor, dîndu-le un plus de frumusețe și eleganță. Obiceiul plantării florilor în aceste spații este împrumutat de la oraș, dar este practicat cu elemente zonale, căci glastrele mari constituie o creație locală. Aceste glastre se prezintă în trei tipuri și cu o decorație exclusiv în relief. Un prim tip are forma tronconică, fundul inelar și buza profilată și îngroșată în exterior. Ornamentele le compun 4 brîuri alveolate : primul — pe inelul fundului ; al doilea — puțin mai sus ; al treilea — pe marginea inferioară a buzei, singurul alveolat pe unghiul ei, și al patrulea — pe limita superioară a buzei, realizat prin strîngerea cu degetele a sănțuirii acesteia. Două din spațiile libere create de brîuri sînt decorate ; spațiul central cu patru șerpi pe jumătate încolăciți și pe jumătate ridicați, cu solzii, ochii și gura reliefate plastic, despărțiți între ei printr-un grup de două „rozete" cu imprimeuri ori prin „brîie" ver-

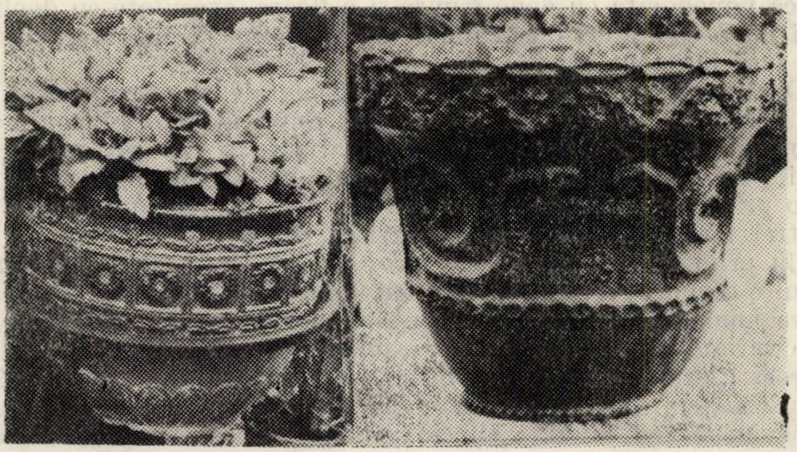


Fig. 18. Glastre mari

ticale; spaţiul superior prin „căliţă cu rozete" cu imprimeuri. Al doilea tip, foarte rar, posedă o siluetă complexă, cu partea inferioară tronconică şi cu cea superioară cilindrică. Are două brîie în relief: unul alveolat clasic pe inelul fundului şi altul construit prin strîngerea cu degetele a părţii şănţuite pe marginea superioară a buzei. În continuare, glastra e decorată la baza ei cu o coroană de frunze şi pe partea superioară cu un brîu lat, încadrat între două rînduri circulare de petale şi pe care s-au reliefat „flori" în chenare pătrate şănţuite. Aici, motivele florale apar puternic stilizate. Al treilea tip de glastre, mai frecvent, e cel mai simplu, avînd corpul tronconic şi buza profilată, îngroşată în exterior şi cu marginea exterioară superioară ondulată, sub care se află în relief motivul „căliţei ocolite cu bumbi". Datorită proporţionalităţii perfecte a formelor şi varietăţii motivelor acestor tipuri de glastre, este extrem de greu să calífici pe unul în detrimentul celorlalte.

În sfîrşit, *chiupurile decorative* (10—15 l), care constituie ultima categorie a vaselor ornamentale şi monumentale. Cu ele, goale, se ornamentează, din deceniul trecut, grădinile şi micile parcuri din jurul vilelor. În grădina vilei lui Petrică N. Ciolcă din Vîlsăneşti, care cultivă cu pasiune ceramica ornamentală şi monumentală, se găsesc mai multe exemplare de astfel de vase. Le creează olarii vîlsăneni Ilie Dragu şi Gh. Ban. Se întîlnesc într-un singur tip. Chiupurile decorative (fig. 19), înalte de 0,70—0,90 m, au forma amforoidală, diametrul mare în partea superioară, gura puţin mai mare decît fundul, buza înaltă şi brusc răsfrîntă în afară. Decoraţia, într-o compoziţie numai din elemente în relief, acoperă întreaga suprafaţă a vasului. Se compune din şapte brîie ondulate, şase verticale şi unul orizontal pe diametrul maxim, şi din şase medalioane mari, pe care e reliefată o pasăre stînd pe un fragment de cracă împodobită cu două frunze şi o floare, executate cu deplin realism şi cu o siguranţă inegalabilă. Vasul rămîne la culoarea roşu-cărămiziu, însă insistent ars.

O altă categorie a ceramicii monumentale şi ornamentale o formează *boldurile*, *ţepile*. Iniţiată imediat după ultimul război mondial, din dorinţa de decorare şi de particularizare a caselor, producţia de bolduri s-a dezvoltat aici [37] atît de mult, în ultimul timp, încît a devenit o producţie curentă a oricărui olar sensibil la imperativele pieţei. Celor trei forme le corespund tot atîtea tipuri decorative.

Un prim tip de ţeapă este *tipul geometric* (fig. 20), construit din mai multe corpuri geometrice de diferite forme şi mărimi. Folosirea unui oarecare număr de corpuri şi dispunerea lor într-un anume fel creează diverse variante de un mare efect estetic. Bunăoară, olarul N. Pătraşcu din Stroeşti, care utilizează de obicei 7 corpuri, înalţă o ţeapă de 30—40 cm prin construirea ei cu un corp cilindric mai mare, un inel (brîu) crestat oblic, un sferoid, un alt inel crestat oblic, unul tronconic, o sferă şi un mic con.

Al doilea tip este unul *avimorf* (fig. 21), concretizat prin două variante. În prima variantă, ţeapa reprezintă o „pasăre", un „cocoş". Apropiaţi de mărimea lor naturală, cocoşii sînt bine modelaţi, cu formele anatomice scoase în relief și detaliate plastic, lăsați în ținuta lor de încordare și de continuă veghe și plasați pe un suport cilindric ori tronconic. În a doua variantă, cocoșii sînt figurați numai cu gîtul și cu capul lor în partea superioară a boldurilor geometrice.

---

[37] Pentru alte microzone ale Argeşului, vezi articolul: Silvia Zderciuc şi George Anania, *Reprezentări zoomorfe în ceramica argeşeană*, în „Argeş", IV(1969), nr. 6(37), p. 20.

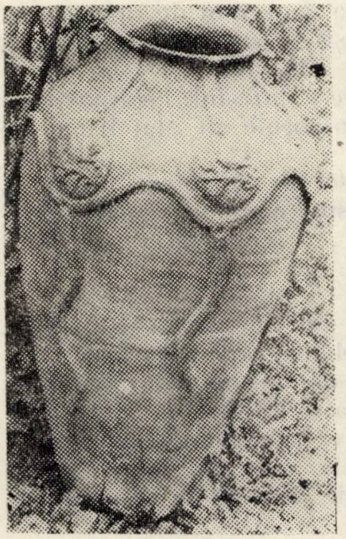


Fig. 19. Vas decorativ — chiup decorativ

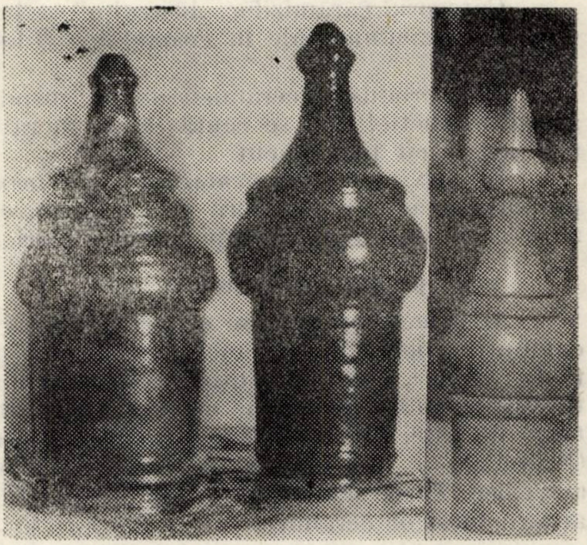


Fig. 20. Bolduri geometrice

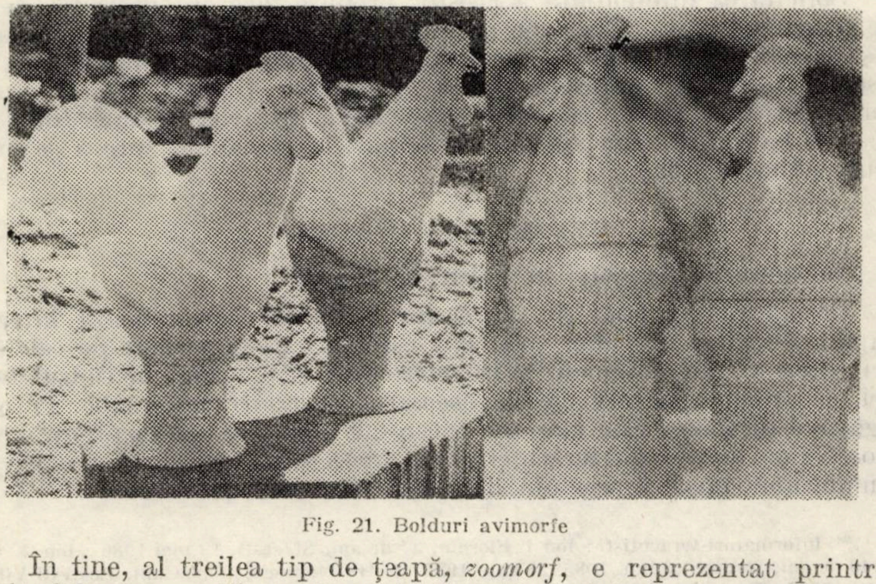


Fig. 21. Bolduri avimorfe

În fine, al treilea tip de țeapă, *zoomorf*, e reprezentat printr-un reușit și frumos „cal", cu dimensiunile mai mari decît ale celorlalte bolduri. Îl confecționa pînă acum cîțiva ani, cu o măiestrie rară, olarul Tete Pătrașcu, devenit ulterior teracotist. Toate boldurile se smălțuiesc în felurite culori și capătă prin toată înfățișarea lor un aspect monumental și metalic.

Aproape toți olarii vîlsăneni lucrează țepi. Însă cele mai reușite creații le produce N. Pătrașcu. În plus, el e singurul creator al cocoșului figurat în țeapa geometrică.

Categoria cărămizilor „lustruite" se lucrează extrem de rar, pentru destinații monumentale în gospodării (Vîlsănești, Costești-Vîlsan, Valea Mărului).

Nici produsele ceramicii de uz gospodăresc nu sînt neglijate sub aspectul estetic, căci se caută să fie lucrate în forme cît mai frumoase și colorate cît mai plăcut.

În privința *instrumentarului* și a *tehnicilor de decorare* folosite la producerea acestor categorii de ceramică, ele sînt comune cu cele utilizate la confecționarea componentelor olăriei.

Arsul produselor ceramice

Arsul acestor produse e parțial diferit de cel al olăriei. Glastrele, chiupurile, boldurile și olanele, înrudite cu oalele, se ard în aceleași cuptoare; uneori, cînd sînt puține, chiar împreună cu ele. Se ard după destinație, o dată sau de două ori. Coamele de țiglă se ard tot în niște cuptoare de oale, însă sînt mai încăpătoare și au o construcție mai solidă. Cărămizile se ard în cuptoare cu totul speciale, construite din ele, în aer liber. Tăria și durata focului sînt în funcție directă de modalitatea arderii pieselor ceramice.

Aria de desfacere a produselor

Solicitarea diferențiată a acestor produse face ca ele să fie desfăcute felurit pe piață. Glastrele mici și mijlocii, împreună cu suporturile lor și țepele se vînd, alături de oale, în mod obișnuit pe piețe, însă îndeosebi pe cele din nordul Argeșului, Muscelului și Vîlcei. Restul produselor — glastrele mari, chiupurile decorative, cahlele, coamele de țiglă ș.a. — se fac, după cum s-a mai anticipat, la comandă, spre a se evita riscul nevînzării lor.

IV. PLĂCILE DE TERACOTĂ

Începuturile teracotei în Valea Vîlsanului

Cronologic, *teracota* (it. *terracotta*), care aici desemnează întregul complex de piese ale unei sobe din cahle ș.a., le-a urmat pe celelalte mari categorii ale ceramicii [38]. În microzona vîlsăneană, în cadrul teracotei, se produc exclusiv piesele necesare construirii unei sobe. Practic, pregătirea teracotei este aici un meșteșug separat. Teracotiștii, care cunosc numai meșteșugul teracotei, se consideră superiori olarilor, motivînd cu muncamai grea și repetată depusă la finisarea pieselor [39].

---

[38] Informatori-teracotiști: Ion I. Floroiu, 37 de ani, Stroești, 13 mai 1986; Ion I. Ghinea, 48 de ani, Stroești, 8 iun. 1986, 28 aug. 1987; Petre Donescu, 57 de ani, Costești-Vîlsan, 28 aug. 1987; Ecaterina Pătrașcu, 69 de ani, Stroești, 29 aug. 1987; Marian Dăscălete, 45 de ani, Stroești, 28 aug. 1987. Culeg. M. M. Robea.

[39] Informatori: Ion I. Floroiu, Stroești, 13 mai 1986; Io Ghinea, Stroești, 8 iun. 1986. Culeg. M. M. Robea.

Producţia de teracotă este semnalată zonal, în epoca medievală, la Curtea de Argeş [40] şi chiar în unele aşezări vecine [41]. Intră apoi în conul de umbră al istoriei. Însă în epoca contemporană, datorită unui complex de factori — ridicarea nivelului de trai, construirea de locuinţe noi, modernizarea interioarelor caselor etc. — s-a produs un spectaculos reviriment al teracotei în Argeş. Căci, cu foarte puţine excepţii, sătenii îşi construiesc în casele lor noi, în locul celor de cărămidă, sobe de teracotă. Aceasta întrucît soba de teracotă prezintă multiple avantaje: face să ardă mai repede lemnele, să încălzească mai uşor camera, să păstreze căldura şi, prin aspectul ei estetic, în culoare cu mobila şi în ton cu interiorul camerei, să polarizeze atenţia locatarilor şi vizitatorilor, reconfortîndu-i şi îndemnîndu-i la meditaţie. Îndeosebi din deceniul al 6-lea, locuitorii Văii Vîlsanului au început s-o procure din comerţ. Dar unora dintre săteni, cu deschideri spre ceramică, le-a venit ideea să răspundă ei înşişi cerinţelor consătenilor lor prin confecţionarea unor astfel de sobe în atelierele proprii.

În acest context social-economic, săteanul Ion I. Ghinea din Stroeşti, născut aici la 12 septembrie 1939, înfiinţează în luna mai 1962 primul atelier de teracotă din Valea Vîlsanului, iniţial cu un cuptor cu 3 sobe, inspirat după un model similar al meşterului Ion Megheş din Curtea de Argeş. Teracotistul Ghinea şi-a făcut ucenicia în teracotă, timp de 3 ani (1956—1958), la meşterul Tita Traian Manolescu din Domneşti. Iniţiind producţia de teracotă în Stroeşti, treptat, şi-a mărit atelierul şi şi-a lărgit cuptorul, de la 3 la 7 şi, în ultimul timp, la 8 sobe [42].

Iniţiativa lui Ghinea, cu bune rezultate economice şi financiare, a fost urmată şi de alţi consăteni de-ai săi, pasionaţi de meşteşugul ceramicii, ca Tete Pătraşcu, Ion I. Floroiu, Marian Dăscălete, Alexandru Mag, Constantin Drăghici ş.a. O statistică a primăriei comunei Muşăteşti, de care aparţine satul Stroeşti, număra oficial aici 6 teracotişti, la 1 ianuarie 1985 [43]. Producţia de sobe de teracotă din Stroeşti, unicul centru teracotist din Valea Vîlsanului, se ridică anual la sute de sobe de diferite tipuri, cu felurite reliefuri. Cea mai înaltă producţie de sobe o dă atelierul lui Tete Pătraşcu, care are o mare capacitate, şi unde se lucrează cu o adevărată echipă de teracotişti. Teracotiştii, capi de familie, sînt ajutaţi la diverse faze ale confecţionării de unii membrii ai familiilor lor.

În principiu, prelucrarea argilei pentru realizarea componentelor sobelor de teracotă cunoaşte faze şi tehnologii asemănătoare celorlalte produse ceramice.

Procurarea şi prelucrarea materiei prime

a) *Argila.* Pentru realizarea componentelor sobelor de teracotă este absolut necesară o argilă specială — un lut ,,mai slab dăcît ăl dă oale, care ie gras" [44]; o „argilă cu nisip mărunt: trei părți argilă curată și-o parte nisip" [45]. O astfel de argilă se găsește din abundență tot în Valea Stroeasca, pe o pantă, în punctul Tufele Dispensarului, lîngă puțul sec. Extrăgîndu-l din „carieră" primăvara, vara sau toamna, ultimul fiind anotimpul ideal, teracotiștii „decopertează", înlătură „stratul mare de pămînt" (30—50 cm) cu hîrlețele, desfac argila în bulgări cu tîrnăcopul și îi ridică cu casmaua în căruță sau în remorcă cu tractor și, după ce o plătesc cu un preț relativ ridicat proprietarului, o transportă acasă. Aici, o depozitează într-o arie închisă cu „paravane dă scîndură".

---

[40] Barbu Slătineanu, *Ceramica românească.* Bucureşti, 1983, p. 33—34, 44; N. Constantinescu, *Curtea de Argeş 1200—1400. Asupra inceputurilor Ţării Româneşti*, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1984, p. 122—139.

[41] Barbu Slătineanu, *Studii de artă populară,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978, p. 102.

[42] Inf. Ion I. Ghinea, Stroeşti, 8 iun. 1986. Culeg. M. M. Robea.

[43] Cf. scrisorii-statistici din 1 aprilie 1985 a lui Ion I. Micuţ, secretarul Consiliului Popular Muşăteşti — Argeş.

Trecîndu-se la prelucrarea argilei, aceasta este săpată și udată, chiar 2—3 zile, de obicei în două rînduri, pînă „să-nmoaie bine" pentru ca „să să mageleze" — să fermenteze. Apoi, argila este frămîntată, în majoritatea cazurilor, cu malaxorul acționat electric și, în faza următoare, „să ia la mînă", spre a i se îndepărta ultimele impurități rămase. În continuare, se strînge sub formă de bulgări, se transportă în atelier și se face stocul de argilă — un banc dreptunghiular — din care se va desprinde, prin tăierea lui orizontală și verticală cu o sîrmă anume, platul — cantitatea de argilă necesară la un tipar.

b) *Caolina și coloranții.* În confecționarea și decorarea teracotei, acestea au rosturi precise și indispensabile. Caolina are rostul de a preveni cojirea pieselor de teracotă. Sub formă de substanță lichidă, căci așa se folosește, se prepară din caolină, procurată tot de la Constanța, Medgidia și Miercurea Ciuc ori direct din comerțul de stat, și „nisip cuarțos", adus de la Vălenii de Munte, în proporție de 1/2 din fiecare material, cu apă. Amestecul se trece prin malaxor, obținîndu-se o pastă albă, mai moale decît argila, acum utilizabilă pe suprafața platurilor, pe care se întinde.

Smalțul și coloranții au, pe lîngă alte rosturi, unul estetic distinct. Teracotiștii pregătesc aceste substanțe ca și olarii. „Sîntem — precizează Ion I. Floroiu — la fel ca iei". Smalțul incolor se obține din amestecul și tratarea succesivă a prafurilor de plumb și de piatră albă. Culorile teracotei sînt restrînse, însă judicios alese, în ton cu cele ale mobilei și pereților: maro, cafeniu, vișiniu, verde, galben. Pentru obținerea culorilor respective, se adaugă la smalțul incolor anumiți oxizi: oxid de mangan pentru culoarea maro și vișinie; oxid de cupru — verde; smalț incolor peste caolină — galben; cobalt — albastru, foarte rar, împrumutat de la elementele săsești din sudul Transilvaniei. La sobele stroeștene domină maroul, cafeniul, verdele. Componentele sobei sînt smălțuite după primul ars.

Unelte, instalații și construcții

Și producerea pieselor de teracotă necesită un inventar ridicat de unelte, instalații și construcții. Unele au caracteristici și funcții similare cu cele ale categoriilor precedente de ceramică, însă altele, destul de multe, au forma și funcțiile specializate în concretizarea ultimei categorii de ceramică. Majoritatea lor covîrșitoare le confecționează, din resurse locale, teracotiștii. Inventarul lor se grupează tot în trei categorii.

---

[44] Inf. Ion I. Floroiu, Stroești, 13 mai 1986. Culeg. M. M. Robea.

[45] Inf. Ion I. Ghinea, Stroești, 8 iun. 1986. Culeg. M. M. Robea.

a) ***Uneltele și instalațiile pentru excavarea și pregătirea lutului de modelat : hîrlețele ; tîrnăcopul ; casmaua ; lopata de lemn ; țoale,*** pe care se prepară argila ; *malaxor ; rîșniță ;* ***tombola,*** destinată pregătirii caolinei ; *vase* (oale, lighene etc.); ***sîrmă,*** pentru tăiatul platurilor din stoc. *Tombola* (lungă de 70—90 cm și cu diametrul de 50 cm), o adevărată instalație, e un fel de butoi de fier, acționat electric, în care, prin învîrtire, se macină amestecul de caolină și „nisip dă cuarț", pentru obținerea caolinei. Restul uneltelor și instalațiilor sînt cunoscute deja de la olărie.

b) *Uneltele și instalațiile pentru modelarea și decorarea vaselor : bancul,* solid și întins, pentru confecționarea componentelor teracotei ; ***planșeta,*** pe care se nivelează suprafețele plăcilor ; ***tiparul,*** din ipsos, după matriță, de o mare diversitate ; ***țiglinul,*** o pînză elastică (20—30 × 4 cm) din oțel, necesar la nivelarea „materialului" ; ***făcălețul*** (40 × 50 cm), întrebuințat la presarea și netezirea argilei din tipar ; ***șablonul (pătratul),*** util la obținerea formei rumfului (rombului) ; ***blănița*** (20 × 30 cm), necesară la presarea și „sudarea" rumfului de placă ; ***presa,*** destinată să creeze „panglici dă argilă" pentru compunerea rombului ; ***vinclul,*** folositor la îndreptarea suprafețelor și colțurilor cahlei ; *pana,* pentru potrivirea colțurilor în interior ; ***colpolțul,*** bun la alinierea suprafețelor și marginilor plăcii ; *cuțitele* și *cuțitașele,* căutate la tăierea „ațelor dă argilă" și la îndreptarea laturilor pieselor ; *canciocul,* solicitat la smălțuire ; *cuptorul de ars. Presa* este similară cu cea de confecționat cozile oalelor, dar e mai voluminoasă și cu un diametru mai mare. *Cuptorul de ars*

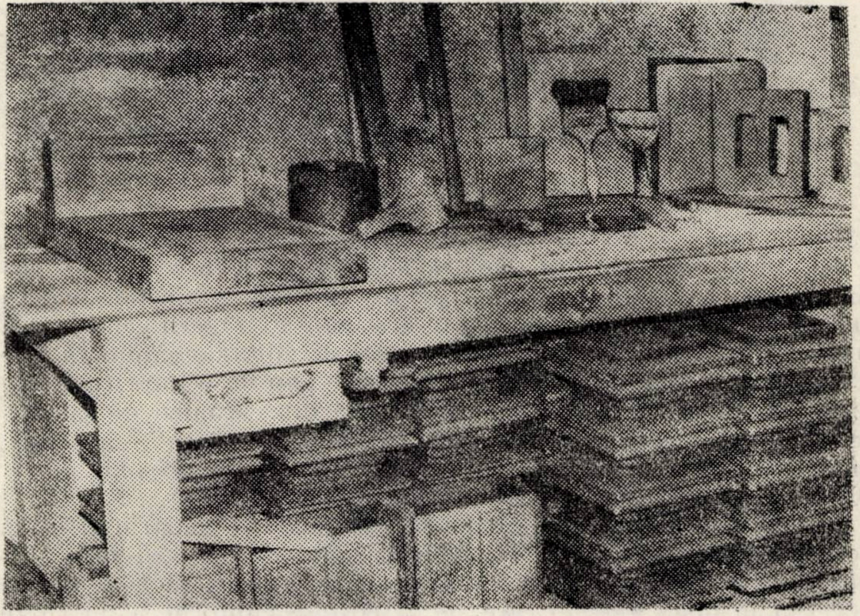


Fig. 22. Din uneltele teracotistului

(fig. 23) este însă diferit de cel al olarilor. Îngropat de obicei două-treimi în sol și posedînd în partea dinainte o groapă pătrată pentru felurite acțiuni ale teracotistului, cuptorul are o formă rectangulară, cu acoperișul ușor boltit, cu dimensiunile dictate de numărul sobelor — bunăoară, cu 3 m înălțime și 2,50 m lățime la un cuptor de 6 sobe —, în peretele din față cu o gură dreptunghiulară mare, pentru introducerea pieselor, urmată mai jos de alte două guri pătrate, pe unde se aprinde focul, unele avînd dedesubtul lor două cenușare, destinate extragerii cenușii. Un asemenea cuptor îl construiesc zidarii specialiști „dintr-o cărămidă-ntreagă" (28 cm) și cu mortar din argilă, căruia, spre „a-i da o întăritură, să bagă și praf de șamot"[46]. Vatra e confecționată din cărămizi de șamot, spre a rezista la temperatura înaltă. Pentru „a nu să dilata", cuptorul „este ancorat" între stîlpi metalici puternici[47]. Un cuptor obișnuit poate arde 1 000 de piese de teracotă. El se află sub un adăpost.

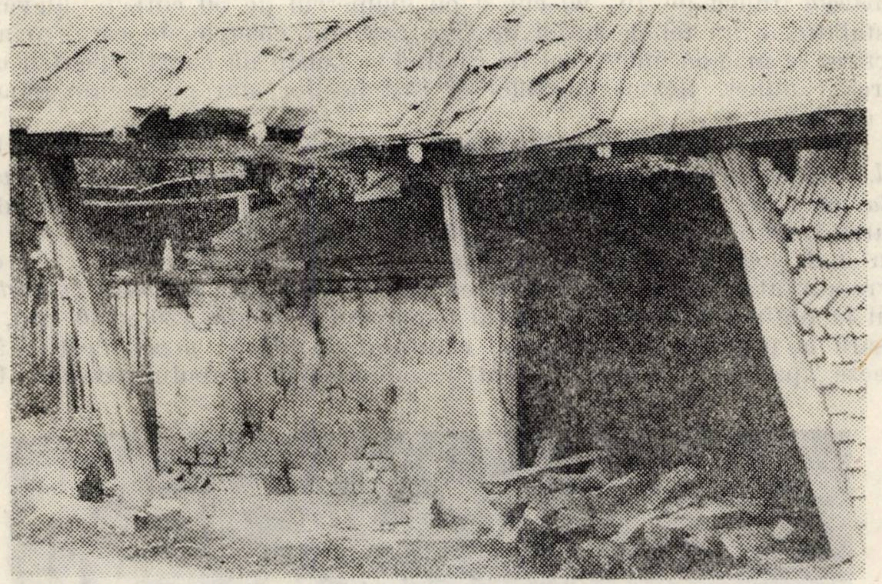


Fig. 23. Cuptor de ars plăci

c) *Construcțiile*. Orice teracotist posedă două construcții în spațiul practicării meșteșugului său : *adăpostul cuptorului* și *atelierul*. *Adăpostul cuptorului* are înfățișarea unei șure lungi și scunde, închisă sau nu, cu acoperișul în două ape, în care se adăpostesc cuptorul și un spațiu rezervat depunerii temporare a pieselor de teracotă înainte și după ars. Spre deosebire de atelierul olarilor, cel al teracotiștilor se află stabilit într-o încăpere din afara casei, de obicei într-o cameră mai mare (4 × 6 m ; 4 × 8 m) dintr-un subsIon și deține un inventar adecvat de mobilier : soba într-un colț; rafturile lîngă pereți ; bancul la fereastră ; unelte pentru modelare ş.a. Depozitarea temporară a pieselor teracotice se face deseori şi în alte încăperi (magazie, şopron).

---

[46] Inf. Ion I. Ghinea, Stroești, 28 aug. 1987. Culeg. M. M. Robea.

[47] *Ibidem*.

Modelarea argilei

În comparaţie cu olarii, teracotiştii au de lucrat, de fapt, un întreg complex, compus din zeci de piese. Numărul pieselor diferă de la un tip la altul de sobă, de la 110 la 140 de plăci, căci există mai multe tipuri de sobe: 1. sobă dreaptă fără etajeră pe 4 colţuri; 2. sobă „şiminău" în 5 colţuri; 3. sobă cu etajere (2—3 etajere), avînd variantele: a) cu „etajeră înscărită" şi b) cu „etajeră de la dreapta" (de la un cap la altul); 4. sobă cu nişă; 5. sobă — cămin. Tipul de sobă e dictat de spa-

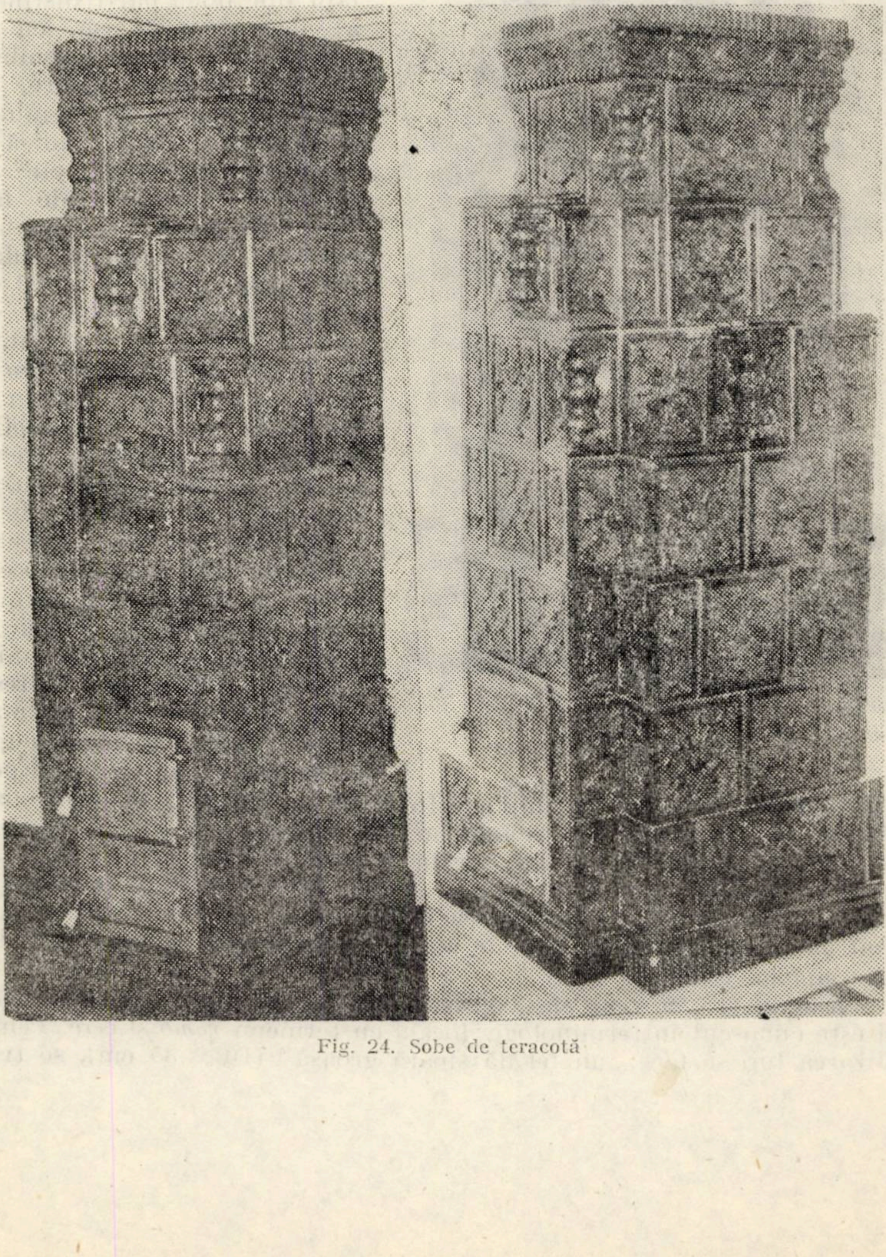


Fig. 24. Sobe de teracotă

ţiul camerei. Soba obişnuită se compune din 108 piese: 28 de cahle, 28 de colţuri, 4 colţuri de cupolă, 2 colţuri de soclu, 4 laterale de cupolă, 5 laterale de soclu, 1 burlan, 2—3 capace şi 3 etajere, precum şi flise (plăci simple care separă soba de zid — partea dorsală a sobei). Toate acestea se modelează cu cea mai mare exactitate, cu ajutorul tiparelor.

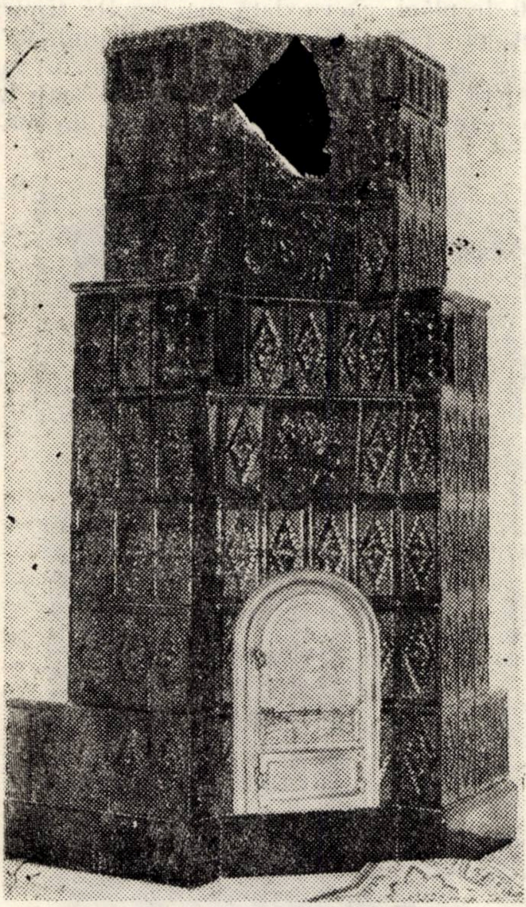


Fig. 25. Sobă de teracotă „şiminău"

O atenţie sporită se acordă plăcilor ornamentale, şi în primul rînd cahlelor. Acestea nu sînt simple plăci ornamentale, cum ne apar cele fixate pe pereţii din locuinţe, căci au o structură masivă, alcătuită de fapt din două părţi distincte: a) *placa* propriu-zisă, cu decoraţia, şi b) *rumfu* („rombu"). În procesul de modelare, mai mult sau mai puţin cu mîinile, desfăşurat pe banc, adică pe masa teracotistului, ele trec printr-o succesiune de faze. Mai întîi *placa*, care poate fi pătrată ori dreptunghiulară, de obicei cu dimensiunile 24 × 26 cm. Cu ajutorul sîrmei speciale se taie platul, adică cantitatea de argilă necesară pentru un tipar, cu suprafaţa pentru relief deja unsă cu caolină, şi se introduce în tipar. Pentru ca să se obţină o placă cu forma geometrică exactă, cu relieful bine conturat şi cu suprafeţele uniforme, după ce s-a udat cu o cîrpă înmuiată în apă suprafaţa ei exterioară, spre a produce alunecarea mîinii pe argilă, teracotistul o presează cu mîna, o apasă cu podul palmei, trage cu degetele mari pe spaţiul ei, apasă cu ele pe la colţuri, iar cu cel mijlociu împinge lutul pe la margini. În continuare, datorită golurilor apărute, adaugă argilă, netezeşte pasta, o presează şi o uniformizează cu făcăleţul, acesta — după ce lutul a mai fost udat cu apă — trăgîndu-se rotit cu mîinile de cele două capete, de la marginea opusă spre teracotist. Se lasă placa într-o pauză de două minute. Apoi se luftuieşte cu „un bulgăraş" de argilă, se netezeşte cu ţiglinul şi i se poate adăuga rumful.

Rumful (18,50 × 21 cm), datorită formei pe care o poate căpăta, mai este cunoscut în terminologia locală cu termenii *romb* şi *cerc*. Pentru realizarea lui, se face „un fel dă sfoară groasă" (10 × 35 cm), se trece prin presă și ies două panglici de argilă, lungi de 60 cm. Acestea „să-ncolăcesc" după un șablon și li se dă forma necesară. Forma obținută, care este mai tare, se fixează pe centrul plăcii și, prin presarea cu blănița, bătută cu pumnul, se sudează cu ea. Pentru consolidarea legăturii celor două părți, se confecționează două șnururi de argilă, unul mai mare, vîrghelul mare, care se lipește la baza cercului, și altul mai mic, vîrghelul mic, subțire cît degetul, care sudează rumful în interiorul lui. Cahla de sobă e astfel terminată.

Urmează „dăscărcatul" tiparului, acesta lutțuindu-se la un colț. Cahla este întoarsă peste cap, venind cu rumful pe blană. „Ațele" ivite la întoarcere se curăță cu un cuțitaș. Acum cahla este așezată în raft, spre a se usca și a fi prelucrată. Grija pentru conservarea formei ei nu-l părăsește nici acum și nici mai tîrziu pe teracotist, căci deformarea uneia poate conduce la pierderea sobei. Chiar după o ușoară uscare, se iau cahlele și se pun, mai întîi, pe planșetă, uniformizîndu-li-se suprafețele boltite prin bătăi ușoare cu colpolțu, și apoi pe vinclu, îndreptîndu-li-se marginile și colțurile prin apăsare cu pana ori cu colpolțu. Se repun în rafturi, la uscat. Însă la 4—5 zile după prima mare „netezire" se cercetează din nou plăcile și, dacă este cazul, se repetă operațiile de uniformizare a suprafețelor și de îndreptare a colțurilor lor. În fine, ele se așază în atelier ori în șopron la uscat.

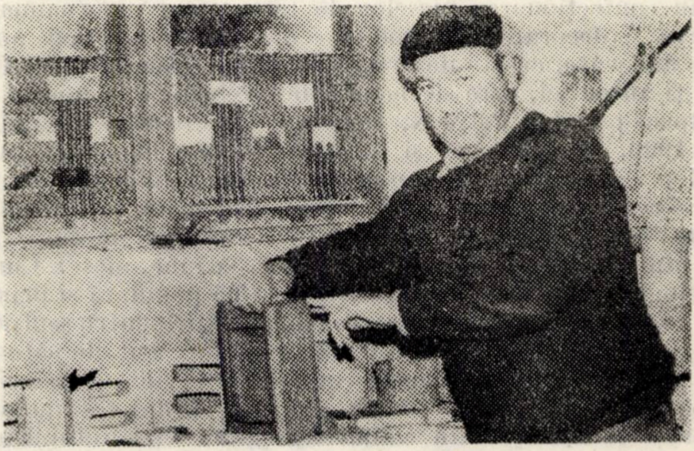


Fig. 26. Teracotist lucrînd în atelierul său

Și celelalte componente teracotice ale sobei parcurg faze similare în confecționarea lor.

Forme modelate și ornamente executate

Oricare ar fi tipul de sobă de teracotă din cele peste cinci tipuri, el se compune dintr-o mulțime de piese și se constituie într-un sistem unitar și proporționat. Fiecare component ocupă un loc egal în construcția și decorația sistemului, deci trebuie să fie executat cu o precizie maximă și cu o ornamentație cît mai izbutită; altfel, construcția și ornamentația sobei riscă să-și piardă utilitatea și valoarea estetică. Pentru prevenirea eșecurilor se apelează la „tipare". Atunci, spiritul creator al teracotiștilor și al ajutoarelor lor se manifestă plenar în varietatea modelelor, în arhitectura sobelor, în ordonarea „fațadelor" lor, în plasarea estetică a plăcilor și, în special, în compunerea motivelor și în realizarea lor plastică în teracotă. În această privință, poate fi evocat un argument peremptoriu : evoluția istorică locală surprinzătoare, prin diversitate de tipuri și de variante și prin bogăția ornamenticii, a sobelor de teracotă din cei 25 de ani de existență a confecționării lor. Tot în acest sens, teracotistul Ion I. Ghinea mărturisea la 8 iunie 1986 : „Nu mai se vindea soba simplă aici ; la Domnești să vindea. Cetățenii din zonă dă dial au cumpărat numai sobe cu flori, cu ornamente. Am fost nevoit să-mi schimb tiparele". Potrivit mărturisirilor altor teracotiști [48], „sobele și modelele lor" trebuie schimbate de la o generație la alta, căci tinerii căsătoriți acum nu vor să aibă sobe cu decorație ca cea a părinților lor.

Evident, creativitatea teracotiștilor și a ajutoarelor lor se manifestă pregnant în confecționarea pieselor de teracotă și în ornamentarea lor. Și modelarea și decorarea se produc — după cum s-a mai anticipat — prin tipare adecvate, create de artiști populari excepționali. Unul dintre acești artiști autentici, care se bucură de celebritate în nordul Argeșului, este sculptorul popular Petre N. Donescu din Costești-Vîlsan. Născut la 7 ianuarie 1929, el urmează și absolvă 7 clase la școala primară din satul natal și își însușește meșteșugul sculpturii în lemn, în Pitești, la meșterul Sebastian Ștefănescu, al cărui ucenic i-a fost timp de 4 ani (1944—1948)[49]. În continuare, începe să lucreze singur pictură și sculptură (porți sculptate, ornamente la sălile caselor, scaune, mese). Cum creațiile sale se distingeau printr-o bogată ornamentică populară și prin siguranța execuției, începe să trezească interesul oamenilor pentru sculptură și, mai ales după 1967, devine un sculptor foarte căutat, atît de săteni cît și de orășeni, el fiind autorul unor opere care pot fi invidiate de oricare mare creator popular. În acest context, e ușor de înțeles mobilul pentru care numeroși teracotiști din văile Argeșului, Vîlsanului, Rîului Doamnei ș.a. i s-au adresat să le confecționeze tiparele de sobă. Teracotiștii din Valea Vîlsanului i s-au adresat pentru aceleași piese încă din 1962.

„Sculptorul", cum îl numesc ei cu un termen generic, le confecționează mulțimea tipurilor de tipare cu o deplină precizie și cu o ornamentică adecvată și inspirată, deseori la sugestiile beneficiarilor, care cunosc pretențiile cumpărătorilor. Le lucrează din lemn și, îndeosebi, din ipsos special — „ipsos dă spital". Tehnica e simplă. Se pregătește ipsosul și se toarnă într-o formă de lemn. După întărirea lui, se sculptează ornamentele stabilite anterior, cu dalta, în materialul tare. Însă, pentru a avea realmente „tiparul", cum numesc ei negativul, se pregătește alt ipsos și se toarnă peste forma sculptată ce este în prealabil puternic umezită cu o substanță de săpun, spre a nu face priză cu ipsosul nou. În jurul și deasupra formei s-a fixat o ramă înaltă, pentru ca ipsosul să-și stabilească dimensiunile și să nu alunece în jos. Această formă cu relieful inversat este tocmai negativul, tiparul care se confecționează special pentru fiecare categorie de piese ale sobei.

---

[48] Inf. Ion I. Floroiu, Stroești, 13 mai 1986 ; Marian Dăscălete, Stroești, 28 aug. 1987. Culeg. M. M. Robea.

[49] Inf. Petre Donescu, Costești-Vîlsan, 28 aug. 1987. Culeg. M. M. Robea.

Există mai multe categorii de tipare. *Tiparul de cahlă* este poate — prin număr, dimensiuni și decorație — cel mai important. Are o suprafață aproximativ pătrată și, dacă se întinde pe spațiul unei cahle și jumătate ori două, una dreptunghiulară. În deceniul nostru s-a ajuns la sculptarea tuturor tiparelor de cahlă cu motive ornamentale în casete pătrate și dreptunghiulare. *Tiparul de etajeră* are, deseori, forma și dimensiunile unei cărămizi de sobă, cu laturile oblice. *Tiparul de colț* e destinat confecționării plăcilor de colț, pe verticală, ale sobelor de teracotă. Reprezintă spațiul unei cahle simple sau cel al uneia și jumătate (grafic : L, L). Deseori, concretizează un stîlpișor complex. Datorită obținerii unei precizii absolute a dimensiunilor spațiale și a decorației lui, acesta e un tipar ce se realizează greu. *Tiparul de laterală a cupolei* se construiește în geometria dreptunghiului, lung cît o cahlă și înalt cît două treimi din lățimea acesteia, destinat producerii laturilor cupolei de la sobă. *Tiparul de colț al cupolei* are rostul de a modela colțurile superioare ale sobei. La executarea decorației pe două-trei registre de pe cupolă, ea trebuie sincronizată armonios pe cele două tipare. *Tiparul de laterală a soclului* e ceva mai simplu decît cel precedent, deoarece i se sculptează rar și limitat decorația. *Tiparul de colț al soclului*, care face legătura cu lateralele, se execută, datorită prezenței sporadice și limitate a „decorurilor”, mai repede decît oricare alt tipar de colț. Cu cît vor fi mai bine executate tiparele, cu atît vor fi mai interesante plăcile.

Ornamentica sobelor de teracotă (fig. 27) din epoca contemporană, începînd de la soclu și terminînd cu cupola, pe unul sau pe mai multe registre, este extrem de bogată și de variată, fiind inspirată dintr-un larg evantai tematic — de la motivele mitologice pînă la cele zoomorfe. Rezultate de cele mai multe ori din conlucrarea dintre sculptor și teracotiști, motivele și compozițiile reprezintă evidente transpuneri artistice din spațiul subcarpatic. Fiind atît de diverse, se pot grupa în mai multe categorii tematice.

Motivele geometrice se constituie într-o categorie importantă, fiind plasate, în special, pe spațiile cupolei și ale soclului, avînd, în plus, funcția de a sublinia dimensiunile sobei. Astfel e introdus în teracotă motivul „funiei”, stabilit circular, în marginea superioară a lateralelor și a colțurilor cupolei. Mai frecvent în decorare e motivul „bobițelor” și, cînd acestea sînt mai mari, al „boabelor” înșirate, încît li se poate spune „șiragul bobițelor” și „șiragul boabelor”, plasate pe oricare registru din cele trei (inferior, mijlociu și superior) ale cupolei, dar și pe spațiul soclului, avînd un deosebit efect estetic. Tot atît de frecvent apare, de asemenea, *crenelura*, mai mult sau mai puțin adîncită în latura ori în centrul spațiilor cupolei și ale soclului. „Triunghiul cu nervuri” (între laturi), un motiv mai nou, în combinație cu unul floral figurează pe centrul cupolei. „Lanțul”, de dimensiunile unei treimi de cahlă, mult cultivat în deceniul trecut, e construit pe suprafața colțurilor verticale de sobă. Pe cele patru laturi trapezoidale ale etajerelor se reliefează, cu puține excepții, motivul „meandrul”, care împrumută o notă distinsă peisajului floral al sobei. „Stîlpișorul” apare ca un element arhitectural și ca un motiv decorativ important și frecvent. Se prezintă în trei variante distincte : a) „stîlpișorul sferoidat” (în mijloc), cunoscut local cu termenul „stîlpișor-butoiaș”, cu capitel ionic ; b) „stîlpișorul răsucit funie”, cu același tip de capitel ; c) „stîlpișorul complex”, cu silueta împărțită în patru părți, despărțite orizontal prin șănțulețe la capete, care sînt și crenelate, și printr-un șirag de bobițe la mijloc. Spațial, ocupă o jumătate de cahlă și apare în plăcile de colțuri laterale, în colțurile etajerelor și, în ultimii ani, chiar în spațiul peretelui sobei. Imprimă eleganță clasică.

Motivele fitomorfe constituie o altă mare categorie a ornamentării sobelor vîlsănene de teracotă. Ele apar integral pe cahle și, în secțiune, pe plăcile de „colțuri” laterale. „Frunza bradului” e un motiv reținut în special pe plăcile de colțuri de la sobele de teracotă din bucătărie. „Călița ocolită din frunzulițe”, alcătuită dintr-un grup de trei frunzulițe stilizate și un val, constituie un motiv întîlnit pe aproape toate cupolele sobelor din sufragerii și dormitoare. „Frunzulițele cu floare”, restrînse și stilizate, alcătuiesc un motiv floral introdus mai recent, dar inspirat, în spațiul pătrat cu triunghiul cu nervuri, de pe lateralele și colțurile cupolei. Motivul cu „laleaua”, mult desfăcută și puternic stilizată, ocupă o întreagă placă. „Bujorul”, o floare bine înflorită și însoțită de frunze, e un motiv ales de majoritatea teracotiștilor pentru sobele lor și ocupă suprafața întregii plăci. Atît laleaua cît și bujorul apar în secțiuni, cu componentele lor esențiale, pe jumătățile de placă ale colțurilor. Celebrul motiv al „arborelui vieții” își găsește reprezentarea — pe suprafața întregii cahle — prin „glastra cu flori” [50], tratată plastic în manieră orientală. Glastra, un vas complex și de sorginte exotică, are corpul sferoidal, străbătut simetric de caneluri ; umerii largi și, uneori, decorați cu o bandă cu trei brîuri liniare concentrice ; gîtul cilindric și relativ scurt ; buza înaltă, dreaptă și decorată prin crestături ; două toarte mari, depășind dimensiunile vasului, în forma unui S cu o buclă, arcuite între buză și diametrul maxim ; piciorul profilat și în geometrie tronconică. Din vas se ridică zvelte, încă o dată cît înălțimea lui, tulpinile unor garoafe bogate în frunze și terminate cu șase flori, în primul plan. Glastra cu flori, aproape o compoziție, este de o execuție artistică ireproșabilă. În continuare, restul motivelor florale se reproduc pe cahlă în dublu exemplar, în casete separate, pe cîte o jumătate din ea. Spațiul sobei se convertește astfel într-un cîmp floral, cu multiple flori. În acest sens, apare însuși bujorul, în grup de cîte șase flori, două mai mari la mijlocul chenarului rombic și alte cîte două de o parte și de alta, în părțile opuse. Apoi motivul „micșuneaua”, o floare inspirat și sugestiv stilizată într-o casetă rectangulară. Tot în casete dreptunghiulare alăturate, duble pe o cahlă, se reproduc alte două flori, atît de frecvente în zonă, și anume : „mușețelul”, cu o corolă bogată în petale, ivită la unirea a două crăcuțe cu cîte trei frunze, fiecare în părțile opuse, și „macul”, cu cîteva petale, avînd de o parte și de alta cîte un boboc gata de înflorit. Un motiv mai puțin frecvent, inclus în altă serie de ornamente, acesta cu un efect artistic percutant, e „bărcuța”, relief introdus în dublu exemplar în cele două casete ale plăcii.

O altă componentă importantă a ornamenticii teracotei o formează compozițiile, tablourile, în structura cărora se inserează elemente geometrice, florale, zoomorfe. O primă compoziție ornamentală e *una geome-*

---

[50] *Motive decorative celebre*, București, Ed. Meridiane, 1971, p. 54.

trică de efect, formată pe trei registre, de jos în sus: unul cu „șiragul de bobițe”, al doilea, cu „căliță din frunze” și ultimul, cu canelură. O a doua compoziție interesantă este cea compusă pe două registre, jos și în sus: unul cu casete pătrate în care se află triunghiul și frunzulițele cu floarea, iar altul cu funia. Ambele compoziții se află plasate pe laterala cupolei sobei.

Restul compozițiilor, desfășurate în perimetrul a 1—2 plăci, sînt integrate în pereții propriu-ziși ai sobei. O serie de compoziții, ca „Adam și Eva”, „Faranoaica” etc., sînt inspirate din mitologie și apar tratate într-o viziune modernă. O altă serie prezintă — pe cuprinsul unei cahle — peisaje și oameni din zona montană: „Răsărit de soare la munte” — un peisaj larg, format din brazi și un munte, după care se ivește, mare, soarele, avînd razele puternic reliefate — și „Ciobanul cîntînd din fluier la oi” — într-o poieniță, un cioban, stînd pe un triunchi de lemn, sub un copac înfrunzit, cîntă din fluier oilor sale, una avînd capul ridicat. Seria următoare conține compoziții complet zoomorfe, acestea desfășurate pe un spațiu maxim de două cahle alăturate. „Întîlnirea dintre cerbi” — o poieniță montană, înconjurată de brazi înalți și străjuită în depărtare de munți, în care s-au întîlnit doi cerbi mari, avînd privirile îndreptate către împrejurimi — și „Fuga cerbului și a căprioarei” — o reprezentare cu fuga unui cerb și a unei căprioare, în prim plan, avînd corpurile încordate și picioarele din față mult ridicate, pe un teren puțin accidentat și străjuit lateral de copaci goi. O altă serie e inspirată din fauna și flora exotică, dintre care relevăm, dezvoltat pe o placă și jumătate, „Leul” — un peisaj exotic, arid și cu copaci specifici, dominat de un leu relaxat și cu întreaga privire ațintită în față. În fine, într-o ultimă serie tematică apare, pe spațiul vertical a două cahle, celebra „Mănăstire de la Curtea de Argeș”, privită din profil.

Majoritatea covîrșitoare a motivelor și a compozițiilor ornamentale de pe plăcile de sobă au o origine locală, zonală, fiind inspirate din universul comunităților argeșene. Ele sînt create într-o manieră realistă, cu multe detalii. Restul motivelor și compozițiilor au o proveniență străină — bizantină și săsească — datorită legăturilor seculare cu cultura și ceramica acestora, precum și a contactelor actuale dintre teracotiștii români și sași, unii dintre primii teracotiști învățînd meșteșugul de la ultimii. La figurarea acestor ultime motive și compoziții domină stilul geometrizării aspectelor.

Arsul sobelor

Și aceste piese de sobă se ard în două rînduri, dar în condiții speciale.

Primul ars — „arsul dă biscuit”. Bine uscate, formele sobelor se așază în picioare în cuptor, pe rînduri ce alternează cu cele de cărămizi crude de sobă, culcate. Formele sobelor se pun alternativ colț—cahlă, la distanță de un deget între ele, spre a nu se lipi. Cînd cuptorul a fost umplut, se pornește focul, la început slab, cu lemne de fag, băgate pe guri. Focul se întețește treptat prin umplerea pînă la refuz a gurilor de foc. Focul arde sub vatră; arderea plăcilor se produce „din dogoare”, nu din flăcări. Arsul durează 24—48 de ore și temperatura se ridică la 800—1000°C. După ars, se lasă cuptorul să se răcească 3—4 zile. Se

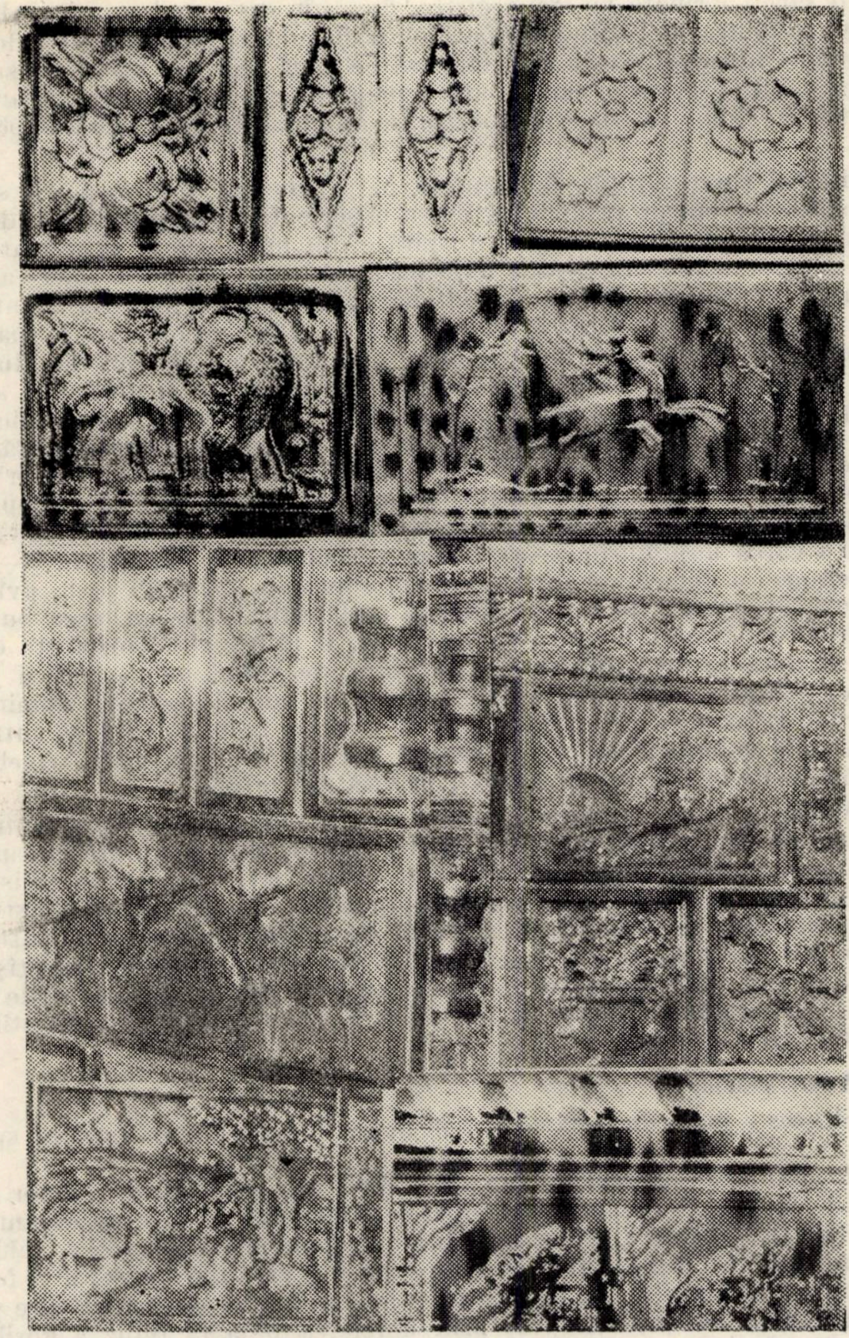


Fig. 27. Motive și compoziții ornamentale pe plăci

scot afară piesele și se perie cu o perie de sîrmă, spre a le „zbura" praful de pe ele.

Al doilea ars. În vederea ultimului ars, se smălțuiesc piesele sobei în culoarea dorită. Operația constă în turnarea „jmalțului" cu cancioculul — nu se dă cu pensula — dintr-un vas (tuci, albie etc.) de sus în jos, pe plăci. Se zvîntă și se reintroduc în cuptor în aceeași ordine și cu aceeași grijă ca la primul ars. Gura mare se zidește cu cărămidă și se lipește cu pămînt. Se pornește tot cu „foc moale", care apoi este întețit prin umplerea cu lemne a gurilor. Arderea durează 2—3 zile. Temperatura urcă la 1 200—1 400°C. Cînd semnele și probele (flacără albastră, nu fum; dopurile de cărămidă arse) indică topirea smalțului, se oprește focul, se împinge șubărul în coșul cuptorului și se astupă gurile și cenușarele cu cărămizi care se lipesc cu pămînt, spre a se menține 1—2 zile căldura. Se lasă cuptorul să se răcească înfundat 3—4 zile, spre a nu plesni smalțul de pe suprafața plăcilor. În fine, se scot formele din cuptor și se așază pe sobe.

În mod obișnuit, întreaga pregătire a unei astfel de sobe durează 2—3 săptămîni.

Aria de desfacere a sobelor

În zona Argeșului, sobele se produc de obicei la comanda fermă a beneficiarilor, dar li se vînd și direct, fără comandă, de acasă, dacă acestea sînt gata. În ultima vreme, unii teracotiști își desfac sobele, transportate cu mașinile, în localitățile din Cîmpia Dunării.

O dată cumpărate, ele trebuie înălțate de montatori, meseriași specializați și intermediari.

V. CONCLUZII

În concluzie, fără revenire la detalii, ceramiștii din Valea Vîlsanului, răspunzînd unor necesități firești, s-au ocupat încă din perioadele istorice îndepărtate, printre altele, cu modelarea lutului. Prelucrînd trudnic argila, dar cu îndîrjire și cu imaginație, ei au creat succesiv, în momente istorice deosebite, trei mari categorii de ceramică: olărie, produse monumentale și de uz gospodăresc și produse teracotice. Fiecare categorie se impune printr-o mare diversitate de forme și de ornamente. Capacitatea creatoare și dinamica organizării producției ceramice au probat-o în epoca contemporană teracotiștii din Stroești, care și-au impus produsele în mai multe zone.

În pofida scăderii interesului general față de ceramică, ceramiștii vîlsăneni continuă încă să găsească resurse și să identifice căi noi pentru a crea vase și obiecte interesante pentru trebuințele populației și pentru îmbogățirea patrimoniului nostru artistic.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

●**CÎNTECE DIN GURA POPORULUI.** Creaţiile folclorice, bunuri milenare ale comunităţilor populare, i-au însoţit în permanenţă pe oameni în toate împrejurările vieţii lor. Asemenea creaţii le-au întovărăşit, în mod deosebit, pe vechile ,,catane" la plecarea în armată, în timpul efectuării stagiului militar şi chiar la liberarea lor. Pavel Oprinescu (1886—1948), din satul Pianul de Sus, judeţul Alba, a fost una din acele catane, dar la Budapesta. În vremea cătăniei dure din timpul stăpînirii austro-ungare în Transilvania, el a ascultat — departe de satul natal — zeci de ,,cîntece din gura poporului", de la camarazii săi şi, în cursul anului 1911, şi-a notat o parte dintre ele, care-l sensibilizaseră mai adînc, într-un carneţel personal, păstrat mai mulţi ani în familie. Momentele esenţiale ale cătăniei sînt clar evocate aici.

Transcriem din acest florilegiu de cîntece, în ortografia actuală, un număr de 4 piese:

1. *Lumea mare*

Cît mă uit cu ochii mei,
Nu mai văd oameni de-ai mei;
Cît mă uit cu ai mei ochiuţi,
Nu mai văd oameni cunoscuţi;
Numai tot păduri şi munţi,
Tot numai frunză şi spini
Şi numai oameni streini,
Numai frunza şi iarba
Ce-i preste toată lumea.

2. *Primăvara*

Drăgălaşe primăvară,
La catană eşti amară
Şi la jalnicii părinţi
Care-au ficiori pe-aicia.
Vine vara călduroasă
Şi la oameni drăgăstoasă.
Păsările în codru cîntă
Cu desfătare adîncă;
Cîntă toate dimpreună,
Dînd la toate voie bună.

3. *Păsărică, păsărea*

Păsărică, păsărea,
Spune-i tu la maica mea,
Să-mi trimeată o cărticea,
Să mă mîngîie cu ea.
Maica, măiculiţa mea,
Mai bine nu mă avea,
Decît să trăiesc aşa;
Mai bine nu m-ar fi avut,
Decît să trăiesc tot cu urît.
Frunză verde odelea,
Cum aş scrie o cărticea,
S-o trimet la maică-mea,
Să se mîngîie cu ea;
Să se mîngîie cu dor,
Că i-am fost dulce ficior;
Că şi eu sînt supărat rău,
Ştie numai Dumnezeu.

4. *Binele cel de demult*

Binele ce l-am avut
Nu l-oi căpăta curînd;
Cînd neamţul m-a-mbrăcat,
Binele mi l-am scăpat.
Clopul pe ochi l-am lăsat,
Din ochi negri am lăcrămat;
M-am uitat la clopul meu,
Lacrimile curg mereu:
Lacrimile amari, fierbinţi,
De la ai mei doriţi părinţi
Şi de mine depărtaţi;
De la grădina cu flori,
De la fraţi, de la surori;
De la pomii înfloriţi,
De la pretini iubiţi.

Chiar din aceste puţine texte se degajă atmosfera socială viciată în care respirau catanele române din Transilvania sub dominaţia de tristă amintire a Imperiului austro-ungar. *(Mihail M. Robea)*

ETNOMUZICOLOGUL TIBERIU ALEXANDRU LA 75 DE ANI

ISTVÁN ALMÁSI

Cariera fiecărui om de știință este determinată, înainte de toate, de calitățile sale intelectuale și morale, de factura sa psihică, de pregătirea sa profesională, precum și de condițiile sale de viață și de lucru. În aceste privințe, lui Tiberiu Alexandru i-au fost hărăzite însușiri strălucite și posibilități optime. Înzestrat cu o minte lucidă, cu un spirit de observație ascuțit, cu un mare talent muzical, cu capacitatea de a munci perseverent, de a pătrunde esența fenomenelor și de a alcătui sinteze, cu o fire echilibrată și cu un caracter ireproșabil, el a beneficiat, pe deasupra, de șansa excepțională ca primii săi pași pe tărîmul folcloristicii să-i fi fost îndrumați de către genialul savant de talie europeană, Constantin Brăiloiu, după ce la Academia de Muzică și Artă Dramatică din București, pe care a absolvit-o în 1936, a avut de asemenea profesori iluștri, ca George Breazul, Ioan Chirescu, Dimitrie Cuclin, Ion Nonna Otescu și Ștefan Popescu[1]. Acești factori constituiau o chezășie pentru rezultate remarcabile în activitatea sa științifică, didactică și de popularizare, respectiv de valorificare a muzicii populare.

Tiberiu Alexandru era încă student, cînd Constantin Brăiloiu l-a antrenat în munca de cercetare și l-a desemnat colaborator al Arhivei de Folclor a Societății Compozitorilor Români. El a fost angajat la începutul anului 1936, rămînînd cercetător științific al acestei Arhive pînă la înființarea Institutului de Folclor, în 1949. Datorită priceperii și seriozității sale, el a devenit curînd cel mai apropiat colaborator al lui Constantin Brăiloiu, iar după plecarea acestuia, în 1943, la Geneva, unde a fost numit director al Arhivelor Internaționale de Muzică Populară, sarcina de conducere a Arhivei de Folclor i-a revenit lui Tiberiu Alexandru. Aportul lui la organizarea și la îmbogățirea colecțiilor a fost deosebit de însemnat. El s-a îngrijit și de ferirea fondurilor științifice de consecințele războiului prin evacuarea lor în alte localități. În urma trecerii Arhivei, în 1945, la Fundațiile Regale, conducerea i-a fost încredințată lui Harry Brauner, consilier al Fundațiilor. De la acea dată, Tiberiu Alexandru a condus sectorul de imprimări sonore pe disc, difuzare și îndrumare.

În primăvara anului 1949, s-a aflat printre întemeietorii Institutului de Folclor. În continuare, și-a desfășurat activitatea de etnomuzicolog în cadrul acestui institut, mai întîi în calitate de conferențiar,

---

[1] În anul următor (1937), Tiberiu Alexandru a absolvit și Seminarul Pedagogic Universitar „Titu Maiorescu", specialitatea muzică.

REF, tom 35, nr. 1, p. 103–112, București, 1990

apoi ca cercetător și ca cercetător științific principal, îndeplinind mereu și funcții de conducere. Astfel, a condus succesiv Secția Discotecă, Serviciul Documentare, Sectorul Muzical, precum și alte colective speciale de cercetare.

Atît în perioada în care fusese colaborator al Arhivei de Folclor a Societății Compozitorilor Români, cît și în deceniile în care a lucrat la Institutul de Folclor, Tiberiu Alexandru s-a dovedit a fi un conștiincios culegător de creații folclorice. El a efectuat ample cercetări de teren în cele mai multe regiuni ale țării, fiind chiar organizatorul unor investigații de mare anvergură, dar a cules o cantitate însemnată de melodii populare și în capitală, de la cîntăreți și muzicanți veniți din diferite ținuturi. Toate înregistrările pe cilindri de fonograf, pe discuri de gramofon sau pe benzi de magnetofon, împreună cu documentele fotografice și fișele care conțin informații auxiliare, sînt păstrate la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, reprezentînd o parte de mare valoare științifică și culturală a fondurilor existente în arhiva acestei instituții.

Pînă în anul 1959, paralel cu activitatea sa de cercetător, a depus și o fructuoasă muncă didactică. În anul școlar 1938—1939, a predat muzica la Liceul „Constantin Diaconovici-Loga" din Timișoara. Deși a funcționat acolo numai într-un singur an, a dobîndit recunoașterea generală. Mai cu seamă prin prezentarea operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, pe scena Operei din Timișoara, cu concursul elevilor săi, el a repurtat un succes răsunător. Concomitent, Tiberiu Alexandru a activat ca dirijor al „Reuniunii române de cîntări și muzică" din Caransebeș, unde, de altfel, urmase școala primară (între 1920 și 1924) și liceul (între 1924 și 1931)[2]. Trebuie amintită împrejurarea semnificativă că, în 1939, a renunțat la catedra de muzică din Timișoara și s-a întors la București, în urma solicitării Arhivei de Folclor.

Pe baza recomandării lui Constantin Brăiloiu, după plecarea acestuia în Elveția, Tiberiu Alexandru îl înlocuiește la Conservatorul din capitală, predînd cursul de folclor în perioada 1943—1948. O dată cu organizarea Institutului de Artă, el va fi numit șef de lucrări la catedra de folclor. Timp de doi ani rămîne în această funcție, dar adesea îl suplinește pe titularul catedrei, profesorul Harry Brauner. După înființarea Conservatorului „Ciprian Porumbescu", urmează o întrerupere de trei ani în cariera sa didactică. În 1953 este chemat totuși să-și reia activitatea și predă din nou folclor muzical, pînă în 1959, la început în calitate de lector cu delegație de șef de catedră, în continuare ca profesor-șef de catedră, iar în ultimii doi ani ca profesor.

Legăturile intense și îndelungate cu Banatul explică faptul că, în prima sa lucrare cu caracter monografic, Tiberiu Alexandru s-a ocupat de folclorul muzical al acestei zone. Volumul intitulat *Muzica populară bănățeană. Notă monografică (cu un Catalog al înregistrărilor din „Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor Români")*, editat în 1942 de „Cercul Bănățenilor" din București, prezintă genurile din repertoriul popular al ținutului, relevînd caracteristicile diferitelor categorii de cîntece, ale baladelor, colindelor, cîntecelor ceremoniale funebre, ale celor de nuntă și ale muzicii instrumentale de joc. El a reușit să cuprindă fenomenul folcloric în totalitatea lui și să semnaleze direcția prefacerilor cărora a fost supusă întreaga viață muzicală a satelor bănățene. În lucrare pot fi sesizate, pe de o parte, mai ales sub aspectul metodologiei, semne ale îndemnurilor primite din partea maestrului Brăiloiu, pe de altă parte, trăsături care vor fi prezente în toate scrierile sale, ca de pildă temeinicia documentației, exactitatea, concizia și claritatea expunerii.

---

[2] El s-a născut în comuna Ilimbav, jud. Sibiu, în ziua de 14 mai 1914.

În alegerea temelor de cercetare, profesorul Tiberiu Alexandru a luat în considerație, de fiecare dată, imperativele disciplinei. Întrucît la începutul anilor '50, imediat după crearea Institutului de Folclor, în domeniul cunoștințelor privind instrumentele muzicale populare au putut fi observate deficiențe grave, el s-a dedicat cu mare pasiune și, cum a demonstrat pe parcurs, cu înaltă competență profesională investigării acestei specifice sfere a patrimoniului folcloric. Rezultatele nu s-au lăsat așteptate prea mult. În scurtă vreme, el a reușit să obțină performanțe de excepție, întemeindu-și notorietatea de ctitor al organologiei populare moderne românești. Cartea sa intitulată *Instrumentele muzicale ale poporului român*, apărută în 1956, reprezintă, fără îndoială, o piatră de hotar în istoria etnomuzicologiei românești nu numai prin faptul că este întîia monografie în domeniul organologiei populare, elaborată după criterii științifice, dar mai ales datorită bogăției și noutății informațiilor cuprinse în ea și datorită metodologiei adecvate puse în aplicare. Tiberiu Alexandru s-a folosit îndeosebi de materialele încă inedite, adunate personal sau de către ceilalți colaboratori ai Institutului de Folclor, dar s-a referit, desigur, și la însemnările unor istorici, scriitori și muzicieni din trecut. Capitolele orînduite după modul de clasificare cel mai răspîndit — care stabilește categoriile în funcție de natura corpului vibrator — dau lămuriri amănunțite cu privire la denumirea instrumentelor (în trecut și în prezent, în literatură și în limbajul popular), la mărimile precise ale detaliilor acestora, la tehnica execuției, la posibilitățile lor acustice, la repertoriul interpretat cu ajutorul lor, la funcțiile lor artistice și sociale, la tehnologia construcției lor și la evoluția lor istorică. De asemenea, sînt prezentate ansamblurile populare instrumentale. Descrierea instrumentelor este completată cu desene, fotografii și exemple muzicale, iar acestea din urmă sînt comentate într-o serie de note aparte. Cu toate că a tratat teme de specialitate, autorul s-a adresat atît cititorilor inițiați, cît și unui public mai larg, fără vreo pregătire în domeniu. Lucrarea a fost primită cu recenzii elogioase deopotrivă în țară și în străinătate. Printre cei care au manifestat mult interes pentru monografie, exprimîndu-și admirația sinceră pentru realizatorul ei, s-au aflat savanți reputați, ca G. Breazul, I. Mușlea, V. M. Beliaev, V. Vinogradov, A. L. Lloyd și B. Sárosi.

După succesul acestei cărți, instrumentele muzicale populare îl vor preocupa și în continuare pe Tiberiu Alexandru. El va aprofunda și va întregi cunoștințele despre unele instrumente deosebit de importante în cultura tradițională, ca tilinca, vioara și naiul, iar în cîteva studii va deschide căi noi spre cercetarea minuțioasă a tehnologiei utilizate de constructorii instrumentelor muzicale.

Încă în același an în care a fost dată la lumină monografia *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Tiberiu Alexandru a publicat lucrarea intitulată *Tilinca. Un străvechi instrument muzical popular al* *românilor* (tradusă în limba germană) în volumul *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra* [3]. Nu era vorba de o simplă reluare a celor expuse în capitolul respectiv al monografiei, ci de prezentarea sistematică și detaliată a acestui instrument rudimentar și rar ca membru în familia fluierelor. Tiberiu Alexandru a avut în vedere și consemnările mai vechi cu privire la tilincă. Astfel, el a citat întîia descriere a instrumentului făcută de Franz Joseph Sulzer în al doilea volum al lucrării sale *Geschichte des transalpinischen Daciens*, editat în 1781. Apoi, a atras atenția asupra studiului publicat în 1877 de Teodor T. Burada, cu titlul *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor* [4], în care se găsesc mai multe date despre tilincă. De asemenea, a menționat prezentarea instrumentului dată de Béla Bartók în cîteva lucrări [5].

Peste un an apare cuprinzătorul studiu al lui Tiberiu Alexandru intitulat *Vioara ca instrument muzical popular* [6]. El lămurește aici procesul de răspîndire a viorii în lumea instrumentelor populare, relevă varietatea terminologiei populare sub care este cunoscut instrumentul, indică feluritele scordaturi aplicate de violoniști în vederea obținerii unor efecte sonore specifice și, în semn de virtuozitate, semnalează prefacerile cărora le este supusă vioara în unele ținuturi și se ocupă de tehnica de execuție proprie instrumentiștilor populari. Studiul acesta a fost întîmpinat de către Constantin Brăiloiu cu cuvinte de laudă. Într-o recenzie scrisă curînd după publicarea lui, maestrul și-a exprimat, între altele, următoarea părere : „Il est à donner en exemple à tout spécialiste de l'organologie, tant pour la richesse et la précision de l'information, que pour la sensibilité musicale dont il témoigne" [7].

Dacă în titlul notei monografice consacrate naiului, unul dintre instrumentele cunoscute din cele mai îndepărtate vremuri, nu figurează adjectivul *popular*, cauza rezidă în împrejurarea că izvoarele studiate, aproape fără excepție, prezintă naiul ca instrument al lăutarilor, al muzicanților profesioniști, neatestînd existența lui în uz țărănesc sau păstoresc. Așadar, lucrarea poartă titlul *Naiul românesc* [8]. Publicată prima dată într-o versiune tradusă în limba germană, *Die rumänische Panflöte. Monograpihsche Skizze* [9], ea conține prețioase informații cu privire la istoricul instrumentului, pornind de la mărturii arheologice și trecînd în revistă documentele care îl înfățișează de-a lungul secolelor. Autorul a examinat cu acribie feluritele nume autohtone și de obîrșie orientală care au fost date instrumentului în diferite epoci și a încercat să stabilească aria sa de răspîndire pe teritoriul țării. El a oferit cititorului o descriere minuțioasă a naiului, a destinat cîteva pagini naiștilor celor mai vestiți și a enumerat o seamă de întrebări care, deocamdată, din lipsă de date certe, rămîn nelămurite.

---

[3] Budapesta, 1956, p. 107—121. Traducerea a fost făcută de Adriana Sachelarie. De asemenea, în limba germană, intitulată *Tilinca. Ein uraltes rumänisches Volksinstrument*, lucrarea a văzut lumina tiparului în ediția a doua a volumului comemorativ, în 1957. În ediția a treia, scoasă în 1959, lucrarea a apărut în limba engleză, sub titlul *The Tilinca, an Ancient Rumanian Folk Instrument*.

[4] În „Almanah muzical", Iași, 1877, anul III, p. 42—88.

[5] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923, p. XXVI; idem, *Magyar népi hangszerek* (Instrumente muzicale populare maghiare), în *Zenei Lexikon* (Lexicon muzical), editat de Bence Szabolcsi și Aladár Toth, vol. II, Budapesta, 1931, p. 61; idem, *Primitiv népi hangszerek Magyarországon* (Instrumente muzicale populare primitive în Ungaria), în „Zenei Szemle", nr. 10, 1917, p. 311—312.

[6] În „Revista de folclor", 2 (1957), nr. 3, p. 29—54.

[7] În „Revue de musicologie", Paris, dec. 1957, p. 237.

[8] În „Revista de etnografie și folclor", 20 (1975), nr. 1, p. 33—48.

[9] În *Studia instrumentorum musicae popularis*, vol. III (volum omagial închinat lui Ernst Emsheimer cu ocazia împlinirii vîrstei de 70 de ani, la 15 ianuarie 1974), Stockholm, 1974, p. 13—21 și 257—258. Autorul s-a ocupat de instrumentul în chestiune și mai devreme. A se vedea Tiberiu Alexandru, *An Account of the Teaching Methods of some Folk Instruments in Romania : The Panpipe*, în „Yearbook of the International Folk Music Council", 3(1971), p. 143—145, și idem, *Sur l'enseignement de quelques instruments de musique populaire de Roumanie : La Flûte de Pan*, în „Muzica", 21 (1971), nr. 11, p. 43—44.

În faza de pregătire a întocmirii monografiei *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Tiberiu Alexandru a adunat, printre altele, o sumedenie de informații amănunțite referitoare la procedeele de construire a unor instrumente muzicale propriu-zis populare, cu deosebire a fluierelor confecționate de meșteșugari țărani. Unul dintre informatorii cei mai pricepuți în această privință a fost Mihai Lăcătuș din Cîmpulung Moldovenesc. Despre rezultatele anchetei întreprinse la fața locului, Tiberiu Alexandru a relatat în comunicarea intitulată *De vorbă cu Mihai Lăcătuș, un constructor bucovinean de instrumente muzicale populare*, ținută în ziua de 1 iunie 1950 la Institutul de Folclor. În toamna aceluiași an, el a făcut o deplasare de documentare în comuna Hodac din județul Mureș, unde o însemnată parte a locuitorilor se îndeletnicește cu construirea și cu vînzarea fluierelor. Materialele culese cu acest prilej au constituit temeiul valoroasei sale lucrări *Despre meșterii „fluierași" din Hodac*[10]. Redarea pilduitoare a uneltelor de lucru folosite de hodăceni și a fazelor prin care trece construirea fluierelor a fost ilustrată cu o serie de fotografii și desene. Preocuparea stăruitoare a lui Tiberiu Alexandru pentru fluier, instrumentul cel mai îndrăgit de poporul român, a fost demonstrată și în articolul său intitulat *Despre ansamblul de fluiere al lui Iustin Sora din Ticvaniu Mic (raionul Oravița)*[11]. Pe baza experiențelor acumulate în decursul anilor, el a rezumat problematica studierii instrumentelor muzicale în expunerea intitulată *În legătură cu cercetarea instrumentelor muzicale populare în România*. Exemplificată cu documente sonore și diapozitive, expunerea a fost ținută în cadrul celei de A 12-a conferințe anuale a Consiliului Internațional al Muzicii Populare la Sinaia, în ziua de 12 august 1959.

Lucrările amintite mai sus reprezintă adevărate modele pentru investigarea fenomenelor folclorice și, totodată, ne întăresc convingerea că autorul lor este cel mai de seamă cercetător al organologiei populare românești.

În vederea sistematizării cunoștințelor privitoare la diferitele forme de armonie și polifonie existente în folclorul muzical românesc, Tiberiu Alexandru a elaborat un amplu studiu, de o temeinicie extraordinară, sub titlul *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc* [12]. El a arătat că — exceptînd dialectul muzical aromân, în care polifonia la două și la trei voci este tipică și, de asemenea, făcînd abstracție de cîntarea pe mai multe voci a bănățenilor — caracterul monodic este o însușire esențială a muzicii populare vocale, dar aceasta cunoaște unele rudimente de politonie, ca isonul și eterofonia. În continuare a subliniat că formele primitive de polifonie bazate pe ison apar destul de frecvent în muzica populară instrumentală, rezultînd din particularitățile de construcție ale unor instrumente muzicale, iar în cadrul muzicii profesionale lăutărești, armonia și polifonia prezintă mai multe stadii de dezvoltare, de la întrebuințarea simplei pedale armonice pînă la gîndirea armonică bazată pe principiile armoniei funcționale a muzicii culte.

---

[10] În volumul *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, București, 1965, p. 271—307. Cunoștințele bogate ale lui Tiberiu Alexandru au fost fructificate, de asemenea, în cursul realizării filmului documentar artistic intitulat *De rupi din codru-o rămurea*, dedicat constructorilor de fluiere din Hodac. Regizat de Paul Cojocaru, filmul acesta a fost turnat, în 1975, în studioul de filme „Alexandru Sahia".

[11] În „Revista de folclor", 4(1959), nr. 1—2, p. 113—122. Conținutul articolului a fost prezentat, mai întîi, în formă de comunicare la Institutul de Folclor în ziua de 23 mai 1951.

Continuator al inițiativei lui Constantin Brăiloiu de a edita o antologie pe discuri a muzicii populare românești, Tiberiu Alexandru a realizat întîia oară o asemenea ediție reprezentativă pentru toate zonele, genurile și speciile folclorului muzical românesc, prin cele șase discuri apărute între 1960 și 1962 sub titlul *Antologia muzicii populare românești*. Curînd a publicat o a doua selecție, în cadrul unei serii discografice editate la New York — *The Folk Music of Romania* —, și două discuri de *Cîntece bătrînești. Balade*, în colaborare cu Alexandru Amzulescu, la Casa de discuri „Electrecord". De altfel, ideea editării folclorului muzical în exemple sonore l-a interesat încă în perioada în care a lucrat la volumul *Instrumentele muzicale ale poporului român*. Iată ce scria în introducerea ilustrațiilor melodice aflate în partea a doua a cărții : „Din nefericire, oricît de amănunțit am descrie instrumentele și cu oricît de mare migală le-am pune pe note glasul, o deplină înțelegere a lor nu este cu putință decît auzindu-le. Se știe, bunăoară, că timbrul — unul dintre principalele însușiri ale sunetului, esențial în cazul nostru — nu poate fi scris pe hîrtie. Socotim deci că ar fi de folos ca această lucrare să fie întregită, în viitor, cu un album de discuri de gramofon, cuprinzînd cele mai caracteristice înregistrări în domeniul muzicii instrumentale a poporului nostru" [13].

Marea însemnătate atribuită discurilor de muzică populară este demonstrată și prin numeroasele sale cronici discografice. La o privire superficială s-ar părea că recenzarea unor înregistrări de melodii populare nu ar reprezenta o datorie de primă importanță. Cronicile profesorului Tiberiu Alexandru sînt scrise însă cu aceeași exigență a specialistului cu care ne uimesc studiile sale. În aceste recenzii, el analizează conținutul discurilor, apreciază valoarea științifică și artistică a pieselor gravate pe ele, prezintă viața și cariera cîntăreților, respectiv a instrumentiștilor, reliefează calitățile artei lor interpretative, scoate în evidență meritele lor, dar semnalează totodată eventualele imperfecțiuni ale execuției atît în cazul soliștilor, cît și în cazul acompaniamentului, pune în discuție problema dificilă a respectării stilului de interpretare autentică, își exprimă părerea cu privire la principiile de bază ale valorificării muzicii populare, înfățișează foarte detaliat instrumentele muzicale la care au fost cîntate melodiile, indicînd pînă și acordajul lor, precum și tehnica de execuție, face incursiuni interesante în istoria etnomuzicologiei, referindu-se la dezvoltarea metodologiei de cercetare, în special a aparatelor de înregistrare mecanică a cîntecelor populare, face observații (nu o dată critice) asupra textelor explicative și asupra aspectului grafic al copertelor în care se vînd discurile. Cronicile sale abundă în reflecții de ordin comparativ. Vorbind despre conexiunile firești statornicite în muzica diferitelor popoare, despre frecventele întrepătrunderi și împrumuturi reciproce, el dă dovadă de maximă obiectivitate și de vederi largi demne de toată stima. Se poate constata că recenzarea discurilor a fost făcută cu adevărată plăcere și cu ferma convingere că vastele cunoștințe profesionale ale autorului sînt puse în slujba înțelegerii depline a rostului folclorului muzical în cadrul vieții culturale.

---

[12] În „Muzica", 9 (1959), nr. 3, p. 14—19 ; nr. 10, p. 20—25 ; nr. 12, p. 22—26 ; 10 (1960), nr. 3, p. 30—34 ; nr. 9, p. 29—34 și nr. 10, p. 19—21.

[13] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956, p. 161.

Mărturii ale contactelor spirituale dintre popoare, fenomenele de interferență în domeniul muzicii populare apar ca importante obiecte de cercetare în cîteva lucrări ale lui Tiberiu Alexandru. Astfel, în comunicarea intitulată *Relations musicales anciennes entre les pays roumains et les peuples du Proche Orient*, prezentată la data de 20 decembrie 1969 în cadrul Conferinței internaționale de muzică arabă ținută la Cairo[14], el a examinat legăturile stabilite în sfera instrumentelor muzicale, respectiv în cea a muzicii instrumentale. Probleme similare sînt atinse în studiul *Dimitrie Cantemir și muzica orientală*[15]. În cazul acesta, autorul a intenționat însă, în primul rînd, să scoată în evidență multilaterala activitate muzicală a marelui învățat. La Congresul asupra muzicii modale, desfășurat la Istanbul între 24 și 27 iunie 1974, el a participat cu comunicarea intitulată *Doina românească și folclorul muzical comparat*, în care a arătat că doina are neîndoios un caracter specific național românesc și „se încadrează organic în tezaurul folcloric pe care poporul și l-a făurit în decursul istoriei sale"[16], dar unele cîntări cu însușiri stilistice asemănătoare există la mai multe popoare europene și asiatice. El a accentuat totodată: „Trebuie însă precizat că simple asemănări melodice sau stilistice nu înseamnă implicit împrumuturi sau influențe. Constantin Brăiloiu ne-a învățat în ultimele sale scrieri ca o seamă de elemente muzicale primare (ritmuri, scări, formule melodice, structuri formale, intonații și emisiuni vocale ș.a.) își au obîrșia în însăși constituția psiho-fizică a omului"[17].

Tiberiu Alexandru a abordat teme de însemnătate majoră și atunci cînd s-a ocupat de istoria cercetării folclorului muzical. Cu diferite prilejuri, el a închinat o serie de studii, articole și comunicări lui

---

[14] Revăzut și completat, textul comunicării a fost publicat sub titlul *Vechi relații muzicale între țările românești și Orientul Apropiat*, în volumul lui Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii* (II), București, 1980, p. 252—273.

[15] În „Revista de etnografie și folclor", 18 (1973), nr. 5, p. 335—348.

[16] În *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii* (I), București, 1978, p. 74.

[17] *Ibid.*, p. 75.

Constantin Brăiloiu și lui Béla Bartók[18], adică acelor etnomuzicologi care au adus contribuții fundamentale la dezvoltarea disciplinei. Pe baza rezultatelor obținute de către colaboratorii Institutului de Folclor, el a îndreptat și a întregit o seamă de constatări depășite care se întîlnesc în unele lucrări ale lui Bartók apărute în primele decenii ale secolului. Este demn de a fi reținut avertismentul său, potrivit căruia ,,Cercetătorul trebuie însă să recurgă neapărat la ultimul cuvînt al lui Bartók în legătură cu muzica populară românească, cuprins în amplele studii introductive la cele trei volume postume: *Muzica populară românească*, publicate în 1967 la Haga, de către Arhivele Béla Bartók din New York, sub îngrijirea muzicologului american Benjamin Suchoff''[19]. În lucrarea sa intitulată *Sensuri și valori ale etnomuzicologiei românești*[20], a schițat momentele semnificative ale istoriei folcloristicii muzicale de la începuturi pînă în zilele noastre.

Cu toate că în literatura de specialitate au existat cîteva lucrări mai vechi și mai noi care au încercat să dea o privire de ansamblu asupra folclorului muzical românesc, s-a impus nevoia publicării unei sinteze a celor mai recente rezultate ale etnomuzicologiei. Această sarcină a fost îndeplinită, în 1975, de Tiberiu Alexandru prin cartea intitulată *Muzica populară românească*, apărută la Editura Muzicală. Într-o formă concisă, el a prezentat cele mai importante aspecte ale temei, pornind de la examinarea folclorului obiceiurilor, continuînd cu dezbaterea problemelor legate de muzica păstorească, doina, balada, cîntecul, jocul, instrumentele muzicale, analizînd caracteristicile metrice, ritmice și melodice ale folclorului muzical românesc, încheind cu un succint istoric al culegerilor de melodii populare. A doua parte a volumului conține o antologie de melodii și de texte, precum și o bibliografie selectivă. În această sinteză, pe care autorul a considerat-o, cu modestia lui bine cunoscută, un compendiu, putem admira încă o dată măiestria cu care a reușit să servească deopotrivă interesele folcloriștilor și cele ale ,,tuturor iubitorilor de cîntec popular, chiar dacă nu au avut parte de o specialitate''[21].

De asemenea, Editura Muzicală a creat posibilitatea ca studiile, comunicările și articolele sale, elaborate între 1937 și 1976, să fie înmănuncheate în două volume. Acestea au fost publicate sub titlul *Folclo-*

---

[18] Iată cîteva dintre acestea: *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', 13 (1968), nr. 6, p. 457—480; *Constantin Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în ,,Muzica'', 18 (1968), nr. 8, p. 16—19; *Contribuția lui Constantin Brăiloiu la culegerea și valorificarea muzicii populare bihorene*, în *Zilele folclorului bihorean, 7—9 decembrie 1968*, [Oradea], f.a., p. 57—68; *Constantin Brăiloiu și cercetarea muzicii populare gorjenești*, în ,,Gazeta Gorjului'', 20 iunie 1970; *Béla Bartók și folclorul românesc*, în ,,Revista de folclor'', 1 (1956), nr. 1—2, p. 262—270; *Despre localitățile din care Béla Bartók a cules muzică populară românească*, în ,,Revista de folclor'', 2 (1957), nr. 1—2, p. 169—178; *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958, 132 p.; *Bartók Béla és a román népzene* (Béla Bartók și muzica populară românească), în ,,Korunk'', 29 (1970), nr. 8, p. 1164—1167; *Béla Bartók et la musique populaire roumaine*, în ,,Muzica'', 21(1971), nr. 12, p. 43—46; *Béla Bartók și muzica populară românească*, în *Béla Bartók și muzica românească*. Ediție îngrijită și prefațată de Francisc László, București, 1976, p. 13—21.

[19] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók și muzica populară românească*, în idem, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii* (I), p. 144.

[20] În ,,Studii de muzicologie'', 7(1971), p. 79—89.

[21] Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, București, 1975, p. 6—7.

ristică, organologie, muzicologie. Studii în 1978, respectiv în 1980. Fără îndoială, aceeași editură va tipări următoarea sa operă de mare importanță, *Enciclopedia instrumentelor muzicale populare românești*, care, nădăjduim, va fi desăvîrșită în curînd.

Scrierile lui Tiberiu Alexandru excelează prin acuratețea observațiilor, prin rigurozitatea metodei de lucru, prin puterea de convingere a argumentației, prin concizia exprimării, prin limpezimea redactării, prin obiectivitatea tonului și prin ținuta elegantă a stilului.

Datorită prestigiului său dobîndit atît în țară cît și dincolo de frontiere, el a fost invitat în Egipt cu scopul de a da sfaturi și ajutor folcloriștilor egipteni în vederea punerii bazelor cercetării instituționalizate a folclorului muzical. Între 1965 și 1967, el a întreprins explorări de mari proporții în mai multe zone ale Egiptului, culegînd materiale de o inestimabilă valoare științifică. După organizarea arhivei Centrului de cercetare a muzicii populare din Cairo, Tiberiu Alexandru a scris două comunicări interesante despre instrumentele muzicale populare din Egipt — *Privire asupra instrumentelor muzicale populare din Egipt* [22], respectiv *De la „kissar" la „semsemiya". (Tradiție și inovație în muzica populară din Egipt)* [23] —, iar din înregistrările făcute pe teren a întocmit și a editat două antologii sonore excelente : *Muzica populară din Egipt* (pe două discuri) și *Melodii populare din Nubia*. Mai tîrziu, în 1979, a efectuat o călătorie cu scopuri similare în Sudan.

Călăuzit în toate acțiunile sale de un patriotism profund, Tiberiu Alexandru a consacrat multă energie și mult timp muncii de îndrumare a mișcării artistice de amatori, precum și a orchestrelor populare de concert. Alături de articole destinate popularizării folclorului și a rezultatelor folcloristicii, a publicat o seamă de armonizări și prelucrări de folclor, cele mai multe pentru cor pe voci egale, a sprijinit organizarea concursurilor dintre formațiile artistice ale sindicatelor și ale căminelor culturale și a luat parte ca membru, vicepreședinte sau președinte la activitatea juriilor diferitelor concursuri și festivaluri. Experiențele dobîndite prin cunoașterea directă a realităților folclorice le-a valorificat și în cadrul deselor sale colaborări cu studiourile de radio, televiziune, cinematografie și cu Casa de discuri „Electrecord", îndeosebi în calitate de consultant al comisiilor de audiere a interpreților de muzică populară.

Foarte numeroase au fost prezențele sale cu comunicări la congrese, conferințe, simpozioane și sesiuni științifice în țară și în străinătate. De asemenea, i-au fost solicitate multe studii și articole de către reviste de specialitate și culturale, precum și de către redacțiile celor mai prestigioase lexicoane și enciclopedii muzicale. Se cuvine menționată și contribuția sa la editarea unor colecții de muzică populară alcătuite de alți folcloriști (de exemplu, de Ilarion Cocișiu, Nicolae Lighezan ș.a.), prin îngrijirea volumelor și prin redactarea studiilor introductive.

---

[22] Comunicarea a fost prezentată la Al XV-lea congres al Asociației folcloriștilor iugoslavi, la Jajce, în ziua de 14 septembrie 1968. Textul a fost publicat sub titlul *Les instruments musicaux du folklore égyptien et ceux des pays des Balkans*, în *Rad XV-og Kongresa Saveza Udruženja Folclorista Jugoslavije U Jajcu 12—16 septembra 1968*, Sarajevo, p. 327—340.

[23] Această comunicare a fost prezentată la A IV-a sesiune științifică a cadrelor didactice ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, la data de 20 mai 1969. Textul comunicării a apărut în „Revista de etnografie și folclor", 15(1970), nr. 6, p. 451—460.

Pentru meritele sale de excepție, el a fost distins cu mai multe premii, ordine, medalii și titluri. Dintre acestea amintim Medalia Muncii acordată în 1954, Premiul ,,Ciprian Porumbescu'' al Academiei R. S. România decernat în 1957, Ordinul ,,Meritul Cultural'' (1969), premiile Uniunii Compozitorilor din R. S. România (1975 și 1979), Medalia comemorativă ,,Béla Bartók'' (1981). De asemenea, a fost ales membru în diverse comisii internaționale de folclor. Din 1957 este membru al Consiliului Internațional al Muzicii Populare, în 1960 a fost numit membru corespondent, în 1970 a fost ales membru în Comitetul executiv al Consiliului, fiind totodată președintele Comitetului național pentru această organizație internațională, iar din 1984 este membru de onoare pe viață al Seminarului European de Etnomuzicologie din Belfast. Tiberiu Alexandru a deținut mereu funcții de răspundere și în cadrul Uniunii Compozitorilor din R. S. România.

Nu putem încheia această sumară evocare fără să relevăm trăsăturile dominante ale personalității profesorului Tiberiu Alexandru, și anume: spiritul său senin, generozitatea, amabilitatea, calmul, tactul și probitatea incontestabilă, datorită cărora el nu este numai respectat și prețuit de noi toți, ci este și iubit.

Cu ocazia împlinirii celor 75 de ani, îi urăm sănătate deplină, la mulți ani și încă numeroase rezultate valoroase în studierea folclorului muzical în folosul nostru, al tuturor [24].

---

[24] Conținutul acestei lucrări a fost expus în formă de comunicare, sub titlul *Contribuții contemporane la dezvoltarea etnomuzicologiei românești*, în cadrul ședinței publice de comunicări a Comisiei de folclor a Academiei R. S. România, ținută la data de 30 iunie 1989.

DIN ACTIVITATEA CERCETĂRILOR ETNOGRAFICE DE TEREN DE LA PORȚILE DE FIER, 1967—1971

LUCIA APOLZAN

O dată cu încheierea celor 40 de ani în cîmpul muncii, în fața mea s-au deschis noile drumuri ale cercetărilor de teren. Era în primul rînd o fereastră deschisă spre aerul proaspăt al noii orientări social-politice, dar era și un eveniment măreț ce se desfășura atunci: construcția hidrocentralei de la Porțile de Fier. Se impunea cercetarea multidisciplinară a zonei afectate barajului și lacului de acumulare, o cercetare științifică de mare amploare, organizată în cadrul Academiei Române, formîndu-se „Grupul de cercetări complexe Porțile de Fier", sub conducerea profesorului Ștefan Milcu.

Un colectiv larg de aproape 400 de specialiști s-au îndreptat spre Dunăre, grupați în 14 colective științifice, 7 colective din științele naturii și 7 din științele sociale.

Am intrat în colectivul de etnologie condus de Romulus Vulcănescu datorită unei întîmplări, în primăvara anului 1967.

Pe Romulus Vulcănescu îl cunoscusem cu mulți ani în urmă, la Institutul Social Român, în cadrul ședințelor pe care le conducea Dimitrie Gusti în anii 1947—1948, ulterior evoluînd fiecare pe drumuri diferite. L-am întîlnit întîmplător pe stradă; părea bucuros să revadă un cercetător pasionat, de care chiar avea nevoie pentru capitolul *Așezări, gospodării, locuințe*. Propunerea m-a bucurat, mai ales că cercetarea se extindea pe o zonă largă, de la Drobeta-Turnu Severin pînă la Baziaș, în multe sate și pe o perioadă lungă, începînd din anul 1967. Am poposit deci la Dunăre în iunie 1967, în poarta transmontană sculptată de istoria naturii.

În cei cinci ani, 1967—1971, cît au durat cercetările și studiile, am fost prezentă pe teren în multe din zilele luminoase ale verilor, totalizînd opt luni; rezultatele imediate s-au concretizat într-un total de 1486 de fișe tematice, iar ca material documentar ilustrativ, în 528 de fotografii.

*

Dar ce este o cercetare de teren? Se poate ea exprima în material documentar cifric?

Întîlnirea Carpaților cu Dunărea, întîlnirea mea cu cele două coordonate fundamentale ale României au însemnat o revelație pentru cercetarea științifică a tipologiei așezărilor și a evoluției lor de-a lungul veacurilor. Aici am putut studia temeinic rolul pe care așezările risipite pe înălțimile carpatice l-au avut în dezvoltarea satelor de tip adunat de la malul Dunării.

Orașul Orșova, Dierna daco-romană, și satele din împrejurimi, ca cele din Clisura Cazanelor, trebuiau să-și părăsească vechile vetre teritoriale și să se strămute la un nivel superior ce nu va fi afectat de apele lacului de acumulare. Un mare dinamism, o efervescență generală punea în mișcare totul: pămînt, case și oameni, materie și suflete. Se construiau noile așezări în vetre prealabil stabilite. Blocuri mari se ridicau în Orșova nouă, unde aveau să locuiască mulți localnici părăsind casele lor mărunte din mijlocul grădinilor cu trandafiri. Erau bucurii? ... Erau regrete? ... nu era timp pentru meditații. Se construia, se construia continuu.

Cercetătorul trebuia să fie prezent peste tot, înainte de a se demola satul vechi. Arheologul trebuia să sape în adîncime, să pătrundă în peșteri, să găsească anticele urme ale locuințelor, ale culturilor care și-au afirmat aici prezența în paleolitic, în neolitic, în epoca bronzului și a fierului, pînă în prezent. Etnologul trebuia să cerceteze structurile din contemporaneitate, așa cum se găseau sub ochii noștri, descifrînd evoluțiile înscrise în construcții, în tradiții, în simboluri arhaice. O lume întreagă, secole de viață ce se încheiau trebuiau cunoscute pentru ca valorile materiale și spirituale care puteau caracteriza populația autohtonă românească în Carpați și la Dunăre, alături de unele enclave mai tîrzii ale sîrbilor,

REF, tom 35, nr. 1, p. 113—120, București, 1990

cehilor şi turcilor, să nu-şi stingă glasul cufundat în dărîmături şi în adîncul apelor viitorului lac de acumulare al hidrocentralei.

★

Eram prezentă peste tot, în gospodăriile satelor Ieşelniţa şi Ogradena din apropierea Orşovei, în Plavişeviţa şi Tisoviţa din Cazane; toate acestea aveau să părăsească malul Dunării şi să formeze o singură mare aşezare rurală: Ieşelniţa, unde vor domina construcţii moderne, cu un grad ridicat de civilizaţie. Vechile gospodării trebuiau studiate. Zăboveam zile întregi cu caietul de note făcînd schiţe ale planurilor de locuinţe, cu interes mărit pentru forma vetrei şi a cuptorului, specific fiind coşul înalt din piatră sau din cărămidă în formă boltită, ce ajungea la înălţimea de 3 metri, dominînd acoperişul caselor. Şi, pe alocuri, în vîrful lor un cuib cu berze, păsări migratoare care veneau primăvara şi plecau toamna, regăsindu-şi în fiecare an vatra primitoare, cuibul unde îşi zămisleau puii, îi creşteau învăţîndu-i să zboare, de unde plecau şi unde se întorceau în primăvara următoare.

În timpul verii berzele îşi urmau cursul lor zilnic, peregrinînd prin pajiştile înflorite şi prin lanurile de cereale din ţarinile înconjurătoare, unde prindeau cu ciocul lor lung şi ascuţit şoareci şi şerpi, aducînd folos oamenilor; se întorceau seara la cuibul lor, ceea ce a mai durat doi-trei ani, cît timp s-au construit noua Ieşelniţă şi noul oraş Orşova, care şi el îngloba cîteva sate din împrejurimi: Tufări, Jupalnic şi Coramnic. Dar a venit şi ziua tulburătoare a demolărilor, cînd constructorii *noului* trebuiau să dărîme *vechiul:* casele, zidurile, înaltele coşuri. Berzele s-au întors seara, şi-au întins aripile albe cernite la vîrfuri, tulburător agitate în căutarea casei pe care fiecare o ştia, dar care dispăruse; s-au ridicat, au coborît, au încercuit şi au răvăşit ruinele, vechea lor vatră, într-un zbucium surd, înăbuşit, dureros, pe care îl împărtăşeau şi oamenii privindu-le căutarea zadarnică. În amurgul serii berzele s-au retras spre dealuri, au mai revenit cîteva zile, zburînd agitate deasupra dărîmăturilor, apoi s-au pierdut spre alte sate, pe alte case, menţinînd simbolul lor general de *semn bun*, de *noroc*, legat de perpetua reînviere a naturii, de fertilitate şi fecunditate.

★

Cercetările etnologice trebuiau să cuprindă atît satele ce urmau să fie strămutate, cît şi cele care, cel puţin ca vatră stabilă, nu erau afectate de construcţia hidrocentralei.

De la început şi apoi un lung timp mi-am avut fixat sediul la Ieşelniţa, de unde plecam spre satele din Cazane care îşi aşteptau dezafectarea: Ogradena, Dubova, Plavişeviţa, Tisoviţa, Sviniţa. Şoseaua de-a lungul Dunării — tăiată în malul stîncos al Cazanelor în anii 1834—1846, o dată cu dezvoltarea mineritului şi a metalurgiei, ca şi a navigaţiei pe Dunăre — mă purta pe malul fluviului dintr-un sat în altul, unde casele abia îşi găsiseră locul între mal şi peretele stîncilor, pe care adesea se sprijineau construcţiile gospodăreşti, printr-o ingenioasă adaptare la morfologia accidentată a locului.

Alt sediu mai statornic, în anul 1969, l-am avut la Berzasca, sat în care toate formele tradiţionale ale gospodăriilor, ca şi cele de importanţă istorică a întregii zone, rămîneau neclintite în faţa cercetătorului; construcţia hidrocentralei nu acţiona, cel puţin aparent. Aici mă puteam opri în faţa unui ceas solar înscris sub acoperiş pe frontonul unei case aşezată la drum, unde umbra lăsată de mersul soarelui indica cu precizie ora zilei; era dovada certă a unor bune cunoştinţe de astrologie a constructorilor locali, provenite din cele mai vechi timpuri.

Din Berzasca aveam drumurile deschise atît de-a lungul Dunării, pînă la Moldova Veche şi Baziaş, cît şi în amonte, spre masivul Almăjului. Plecam în zorii zilei; luam cu mine doar caietul de note, aparatul de fotografiat şi o bucată de pîine, aşezate toate într-o geantă de piele ce-mi atîrna pe un umăr.

Într-o zi m-am oprit în faţa unui legendar apus de soare, la Pescari, unde în văzduh, pămînt şi apă, a soarelui e lumea toată.

M-am întors seara în Berzasca, unde gazda mă aştepta cu cina. Mîncasem pe drum pîinea din geantă şi multe dude mari şi dulci, binecuvîntînd pe cei ce au plantat duzii pe marginea drumului. Pîine şi dude — o hrană minunată — aşa mi se părea. Gazda zîmbise auzindu-mă. În sat se spunea că dudele sînt ,,pîinea săracului'', taie foamea şi setea, ceea ce părea un adevăr de necontestat. Toată ziua am lucrat la Pescari, prin gospodării, urcînd pe panta dealului, fără să-mi fie foame. Mă legănasem şi în barca unui pescar, care mă purtase pînă la ostrovul din mijlocul Dunării, cu apele ei limpezi strălucind în soarele ce asfinţea în albia largă, ca în întinsul primordial al apelor.

În vara anului 1969 m-am îndreptat spre aşezările de pe culmile domoale ce coborau din Munţii Almăjului spre Dunăre, pe o reţea de plaiuri întinse. Aici am regăsit satul-cring pe care-l studiasem cu decenii în urmă în Munţii Apuseni, satul cu case risipite, terenuri întinse unde culturile de cereale se întîlneau cu păşuni şi fîneţe în perimetrul fiecărei gospodării, unde creşterea vitelor mari, a ovinelor şi porcinelor întreţinea prosperitatea economiei într-o înfrăţire cu terenul modelat de mîna omului. Aici se găsea şi satul adunat al Sicheviţei, centrul unei mari aşezări, înconjurat de 17 sate risipite pe culmi, alcătuind comuna Sicheviţa. Era evidentă interdependenţa dintre satele risipite şi satul adunat din vale, vieţuirea de-a lungul timpului rezistînd vicisitudinilor istoriei prin popularea permanentă în mici nuclee ce împînzesc mari teritorii carpatine, gospodării ce se înşiruie pe înălţimi în salbe, unduind printre izvoare şi văi, pîraie şi rîuri ce se îndreaptă spre Dunăre. Erau în satele risipite şi ,,sălaşele'' (locuinţe temporare) ale celor care îşi aveau gospodăria stabilă în satul adunat, dar continuau să valorifice terenurile mai depărtate de sat.

*

Ca rezultat ştiinţific al investigaţiei din zona Porţilor de Fier pînă în anul 1971, am ajuns la clasificarea aşezărilor din zonă în trei tipuri : satul cu case risipite ; satul adunat, cu sălaşe ; satul adunat, fără sălaşe. În perspectivă istorică, atunci cînd condiţiile economice erau favorabile, populaţia se apropia de Dunăre, mărind nucleul din vale ; în perioadele de criză, de războaie, mai ales în legătură cu apariţia turcilor la Dunăre (în anul 1390 au ocupat pentru prima dată Orşova), satele se retrăgeau spre munte în mici cătune, în crînguri, la adăpostul pădurii.

Fenomenul s-a dovedit general în zonă. Berzasca, satul adunat, şi-a avut vechea vatră în amonte cu peste 20 de km, unde îşi lăsase sălaşele în grupuri risipite, cu toponimie distinctă. Ieşelniţa şi Ogradena de la Dunăre, la fel, au avut vechi vetre pe dealuri. Toponimia şi tradiţia au adus dovezi sigure ale unei lungi perioade de pendulare între deal şi vale, între satul-crîng şi satul adunat : gospodăria a trecut şi ea de la forma dedublată, cu sălaş în hotar, la forma unitară din satul adunat, fără sălaşe.

Comunei Sicheviţa, cea mai mare aşezare din Clisură, cu aproape 3000 de locuitori în anul 1930, i-am consacrat cele mai multe zile de teren, peregrinînd prin cele 17 sate risipite, crînguri cu toponimie distinctă, declarate sate la împărţirea administrativă din anul 1956.

Ajunsesem într-o zi în satul Cruşoviţa, urcînd şi coborînd de pe o culme pe alta. Poteca pe care plecasem m-a scos pe spinarea unui deal, unde o femeie vîntura grîul în uşoara adiere a vîntului. Ridica un vas din care lăsa să cadă boabele de grîu pe o pînzătură de cînepă : acestea fiind mai grele cădeau la pămînt, pleava mai uşoară era spulberată de vînt. Femeia mă privise nedumerită, aşa cum apărusem deodată de după culme : avea în ochi mirare şi încîntare totodată, poate oglinda simţirilor mele. I-am auzit glasul pe care nu-l pot uita :

— Ce dor te aduce pe dumneata pînă aici la noi . . . ?

— Un dor mare, cel mai mare dor al omului, *dorul de a cunoaşte* ; dorul acesta te poartă fără astîmpăr o viaţă întreagă. Am venit cu dorul să vă cunosc, să ştiu cum trăiesc oamenii pe aceste locuri. Şi uite că dorul m-a purtat bine şi v-am găsit.

Rămîneam cîte două—trei zile prin satele risipite, strîngînd în caietul de note materialul documentar asupra acestor gospodării complexe. Pe culmi, ca şi în satul adunat al Sicheviţei, alături de construcţii cu o vechime de aproape 200 de ani, întîlneam şi case noi, ici-colo prindeam în pelicula aparatului de fotografiat documente cu valoare spirituală : o casă în construcţie purtînd cîteva zile pe zidurile de cărămidă o creangă de măr cu ramuri verzi, în care atîrnau doi cucuruzi legaţi cu ghijile (foile) lor ; cînd construcţia avansa, creanga de măr rămînea cîteva zile pe căpriori, înainte de a se aşeza acoperişul de ţiglă. Era străvechiul simbol al trăiniciei care suna atît de duios în graiul localnicului : ,,Ca să fie îndulcită familia cu tot ce foloseşte în casă şi îmbunătăţită cu tot traiul, cum am ajuns şi noi din toţi strămoşii noştri''. La temelia casei fusese aşezat capul de cocoş, simbolul jertfei.

Urcasem în zilele tîrzii ale lui octombrie 1970 la Ravensca pentru a cunoaşte satele cehilor colonizaţi în zonă în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Satele cehe : Ravensca, Bigăr şi Sfînta Elena se găseau pe culmi. Spre deosebire de vechile sate româneşti autohtone, în formă de crînguri risipite, satele cehe, de colonişti, aveau casele aliniate la drum, în forma unui sat adunat ; erau gospodării de mineri, din care nu lipsea activitatea agricolă, cu un anume specific etnic : prezenţa în fiecare gospodărie a vacilor şi mai ales a gîştelor. În locuinţa cehă, penele de gîscă ocupau un loc esenţial, din zestrea unei fete făcînd parte şase perne mari şi două pilote, fiecare pilotă avînd 9 kg. Cîrduri mari de gîşte îşi plimbau eleganţa penelor albe legănate uşor prin mijlocul satului. Era o zi senină de toamnă, dar spre seară gîştele au început să zboare într-o larmă care pironise toate privirile asupra lor ; se agitau ca în faţa unei primejdii, într-un zbucium continuu, valuri albe de aripi plutind deasupra pămîntului, coborînd o clipă şi reluîndu-şi larma în zbor. Cîrduri de gîşte pe toate uliţele.

— Ce au gîştele? ... de ce aleargă cu larma asta? — am întrebat mirată.

— Aşa fac ele cînd vine vremea rea, mîine ninge.

În dimineaţa următoare am coborît pe o culme, grăbind pasul înainte ca fulgii ce cădeau uşor să-mi ascundă poteca strecurată printre tufişuri şi arbuşti, care ducea sigur la Berzasca; era calea pe care de obicei coborau femeile din Ravensca, cu produse lactate, la tîrgul săptămînal.

Gîştele aveau deci roluri meteorologice, anunţau un buletin pe care mersul vremii nu l-a dezminţit. În masivul Almăjului ele luau legătura directă cu cosmosul, cu rol premonitoriu pentru schimbări ale presiunii atmosferice, umidităţii şi temperaturii. Cu larma lor avertizau oamenii. Rol de mesager între cer şi pămînt l-au avut şi gîştele sălbatice în simbolistica egipteană şi chineză. De asemenea, în Roma antică, ,,gîştele sacre ale Junonei" de pe Capitoliu şi-au îndeplinit misiunea de avertizoare; ele au prevenit primejdia şi au dat alarma cînd galii au încercat, în anul 390 î.e.n., într-un atac nocturn, să ia cu asalt Capitoliul, dealul fortificat din centrul Romei pe care se găseau templele lui Jupiter, ale Junonei şi Minervei.

,,Previziunea" meteorologică a gîştelor de la Ravensca m-a ajutat în cercetarea aşezărilor de pe culmile înalte ale Almăjului înainte de a se aşterne o iarnă timpurie.

Am revenit la Dunăre cu atenţia îndreptată spre satele din aval de Orşova, care trebuiau să părăsească vetrele de la mal, afectate de construcţia barajului hidrocentralei: Vîrciorova, Gura Văii, Schela Cladovei. Poarta sculptată de natură în sute de mii de ani era acum în slujba omului. La noi în Carpaţi: om — munte—fluviu sînt puternici fraţi.

În aval de Orşova mai aveam de cercetat structura şi evoluţia satelor Iloviţa şi Bahna apropiate de Dunăre, formate din grupuri, mici cătune, cu un centru bine dezvoltat; gospodăria avea ,,conace", ca anexe în hotar pentru folosirea terenurilor agricole. Şi aici se distingeau vechi vetre de sate risipite. Era necesar un studiu comparativ al structurii aşezării în anumite perioade, de retragere a locuitorilor spre dealuri sau de coborîre spre Dunăre, în centre adunate cînd condiţiile erau favorabile, aşa cum le observasem la Berzasca şi Sicheviţa din Clisură.

Depărtîndu-mă de zona ce revenea ,,Grupului de cercetări complexe Porţile de Fier", am înaintat în Podişul Mehedinţi. Urmăream cu tot mai multă atenţie forma de aşezare risipită pe înălţimile carpatice, indiferent de multele drumuri ce mă aşteptau.

În luna iulie 1970 am plecat spre Isverna. Drumul care ducea de la Drobeta-Turnu Severin spre Baia de Aramă urca pe Podişul Mehedinţi pe culmi domoale, în serpentine lungi, pe care le puteam urmări mult timp de pe suprafaţa netedă a podişului, unde satele erau aşezate pe terenuri temeinic cucerite pentru agricultură şi pomicultură. Pe unele le străbătea drumul principal, pe altele le puteam zări din depărtare. La ,,Pietrele încălecate", cu blocuri masive de piatră, drumul s-a bifurcat cotind spre stînga, pe Valea Costuştea. Peisajul se schimbase. Au apărut satele cu casele risipite. Gospodăria îşi ramificase construcţiile în funcţie de împrăştierea proprietăţii, de sezonalitatea obţinerii furajelor. ,,Conacul" era anexa caracteristică a gospodăriei, aşa cum în Banat, la mică distanţă peste Valea Cernei, era sălaşul, cu aceleaşi funcţii economice. Drumuri îndelung umblate străbăteau dealurile printre arături, fîneţe şi pădure. Pe multele drumuri şi poteci circulau continuu, în amonte şi în aval, femeile călare, cu furca şi grebla; era vremea cositului.

În zilele următoare am străbătut culmile din satele Isverna şi Seliştea ale comunei Isverna, pînă în satul Godeanu, din comuna Obîrşia Cloşani, sub munţii ce se proiectau în zare, îmbogăţind caietul cu multe note şi schiţe ale tipurilor de locuinţe.

Se deschideau drumuri lungi pe culmile înalte din hotarul comunei Isverna prin două sate: Nadanova şi Cerna Vîrf.

La Cerna Vîrf erau vii urmele miturilor străvechi.

,,Cînd s-a construit biserica din sat — mi-a spus Ion Şeitan, în vîrstă de 45 de ani — toţi se fereau să treacă pe acolo ca să nu le ia maistoru măsura: îi ia ,,statu" cu o aţă, pe la spate, pe neobservate o bagă în zid; acel căruia i se ia măsura, va muri. Şi cînd se construieşte o casă se ia statu unui om, e un obicei vechi".

Erau în aceste sate nu numai arhaice tipuri de construcţii, dovezi ale vechimii aşezărilor pe înălţimile carpatice, ci şi credinţe datînd din preistorie. Îmi devenise necesară lărgirea ariei de cercetare a aşezărilor din Podişul Mehedinţi. Am revenit în luna mai 1971 pentru a cerceta satele Podeni, Gornenţi, Cireşu şi Negruşa, unde am putut înregistra o bogată toponimie a grupurilor de gospodării cu conace, tipul de casă cu etaj şi pereţii din piatră urcînd pe ,,scară" cu trepte de piatră la locuinţa de deasupra beciului. M-a surprins aici vatra în formă circulară, aşezată într-un colţ rotunjit al încăperii numită ,,casă". O întreagă concepţie despre lume se închidea în cercul vetrei, căci vatra era acolo unde era casa, iar casa însemna permanenţa familiei. Lîngă focul din vatră fierbea oala de pămînt sprijinită de o piatră, cu locul statornic acolo. Cu piatra aceasta de după oală femeia ,,întîrcolea" vita cumpărată din tîrg, încercuind-o astfel în microcosmosul gospodăriei.

Nu puteam părăsi aceste sate fără să cunosc cimitirele, unde se încifra legătura strînsă a celor vii cu moșii și cu strămoșii trecuți în lumea umbrelor.

Am intrat în cimitirul din Cireșu cu mărunte cruci de lemn, cu acoperișul lor ca două aripi frînte; unele aveau o mică straiță numită ,,săcuiu", atîrnată de un braț al crucii. În săcui se păstra tămîia și ,,statu" (măsura, lungimea) celui mort, adică o lumînare numită ,,lumină", făcută de femei din ,,ceară de stup pe fuior de cînepă, învîrtită ca melcul". O ascultam pe Petolea Maria, în vîrstă de 52 de ani din Cireșu : ,,Statu trebuie să stea pe pieptul mortului, apoi trei zile după înmormîntare statu rămîne acasă. După trei zile o femeie din casă merge la mormînt pentru prima dată, atunci duce și săcuiu unde rămîne statu. Timp de șase săptămîni în fiecare zi o femeie bătrînă merge dimineața, de noapte : se duce cu focul aprins din casă, într-un ciob. Aprinde lumina (statu) și tămîiază. După ce lumina a ars, săcuiu acolo rămîne, la cruce, nu-l mai ia nima, putrezește, se pierde".

Ritualul mă cobora în mitologia morții. Lumina deschidea calea ieșirii din tenebre. Focul, simbol al purificării și regenerării, era adus de acasă, ca mesager din lumea celor vii în lumea umbrelor, reconstituind unitatea cosmică a umbrei și a luminii. Lumînarea ardea pe mormînt în lumina aureolată a dimineții, simbol al vieții, al eternității. Sufletul separat de corp se pierdea în eternitatea luminoasă.

Săcuiu își avea originea etimologică în verbul latinesc *secare* = ,,a tăia", omonim cu ,,a seca", după cum mă lămurisem din studiile de lingvistică ale profesorului Iorgu Iordan. Nu știam atunci că voi regăsi săcuiul nu numai în practicile funerare, ci și în toponimie, de cealaltă parte a Carpaților, în ținuturile hunedorene, pe Platforma Luncanilor.

★

Trebuia consultată o bogată bibliografie, mai ales studiile de istorie ale lui Dimitrie Onciul, lărgîndu-mi orizontul asupra unui străvechi ,,leagăn al poporului dacoromân", cum numea Hasdeu Oltenia și partea sud-vestică a Ardealului, unde trebuiau căutate urmele cele mai sigure ale vechimii și permanenței populației românești. De altfel, pe D. Onciul, cu ale sale *Studii de istorie*, apărute în anul 1971, l-am purtat cu mine prin toate satele, citind cîteva pagini la fiecare popas pe drumuri sau prin case. În conspectările mele sistematice erau și alte volume, precum al lui D. Tudor : *Orașe, tîrguri și sate în Dacia romană*, din 1968 ; al lui P. P. Panaitescu : *Introducere în istoria culturii românești*, din 1969 ; al lui G. Vâlsan : *Opere alese*, din 1971, care îmi completau documentația științifică.

Din Podișul Mehedinți am revenit la Dunăre, în zona Porților de Fier și în masivul Almăjului. Timp de două luni, iunie și iulie 1971, am peregrinat din nou prin satele risipite ale Sicheviței, prin noile așezări ale Ieșelniței și ale Dubovei din Clisură, și nu mai puțin în amonte, pe Valea Dunării la Moldova Veche și Pojejena, cu aspectele lor specifice.

Ca ultimă etapă a cercetărilor din zona Porților de Fier, din anul 1971, în lunile septembrie și octombrie, am stăruit asupra *vechiului*, privind cum dispăreau sub apa lacului de acumulare urmele ruinelor și cum pe alte planuri străjuiau noile așezări.

Lacul de acumulare înghițise insula Ada-Kaleh ; pe mal se putea vedea zilnic măsuța cu dulceața petalelor de trandafiri și alături un turc ce nu-și găsea odihna decît privind în oglinda apelor locul bine știut al paradisului pierdut.

Carpații m-au purtat pe văi și pe dealuri, Dunărea m-a purtat pe valuri, cu barca sau cu vaporul de la Drencova la Moldova Veche ; dorurile m-au purtat pe nesfîrșitele cărări ale realităților sau dincolo de ele ; satele și oamenii m-au purtat pe căile difuze ale istoriei din adîncă antichitate pînă la prefacerile din zilele noastre. Piatra mea de căpătîi era elaborarea studiilor.

★

Elaborarea studiilor n-a așteptat încheierea etapei de cercetare pe teren. Ca prim rezultat prezentasem o comunicare la sesiunea științifică din anul 1969 : *Consemnări etnografice despre două așezări din zona preorășenească a Orșovei*, publicată la Craiova. Prelucrarea materialelor și consultarea unei bogate bibliografii de specialitate am făcut-o continuu, pentru a putea ajunge la volumul *Atlasul complex ,,Porțile de Fier"*, apărut în anul 1973, la care am participat cu cinci cartograme, însoțite de textul corespunzător privind structura așezărilor, cu aspectele funcționale ale gospodăriilor și ale tipurilor de case.

În planul inițial al ,,Grupului de cercetări complexe Porțile de Fier" intrase și publicarea unei monografii etnologice a Porților de Fier ; aceasta nu a mai ajuns la finalizare. Conducătorul colectivului de etnologie, Romulus Vulcănescu, era mai puțin preocupat de cercetarea realităților de pe teren în forma lor autentică, vie. Înclinația lui era spre lucrări de sinteză bazate mai mult pe materiale din arhive şi din publicaţii, ceea ce l-a condus la elaborarea volumelor : *Etnologie juridică* în 1970, *Măştile populare* în 1970, *Coloana cerului* în 1972 şi *Mitologie română* în 1986, lăsînd în faza de deziderat monografia etnologică a Porţilor de Fier.

Studiile mele şi-au găsit astfel locul în publicaţiile de specialitate din Cluj-Napoca şi din Caransebeş, cu titlurile : *Forma arhaică de populare a zonei montane de la Porţile de Fier,* în ,,Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1974—1975'', Cluj-Napoca, 1975 ; *Gospodăria şi locuinţa în zona Porţilor de Fier,* şi un altul, *Gruparea aşezărilor în funcţie de evoluţia economică şi socială,* amîndouă în ,,Anuarul Muzeului judeţean de etnografie şi istorie'' din Caransebeş, în volumul *Studii şi comunicări de etnografie—istorie,* 1975 şi, respectiv, 1980.

În comparaţie cu cercetările efectuate în vederea monografiilor sociologice, conduse de profesorul Gusti, cercetarea de la Porţile de Fier prezentase deosebiri. În concepţia Şcolii sociologice de la Bucureşti, membrii echipei rămîneau prezenţi în tot timpul campaniei monografice, împreună cu conducătorul lor. La Porţile de Fier nu au existat moduri de comunicare pe teren, de discuţii organizate între specialiştii din diferitele domenii. Ca un colectiv sudat nu a fost privit în sine nici cel etnologic. Cercetarea de teren a colectivului de etnologie se făcea sporadic, fără contacte de idei între cercetători, fără cunoaşterea materialului cules de întreaga echipă şi fără să se stea pe teren un timp mai îndelungat. Aceste lipsuri în cercetarea de pe teren şi-au arătat părţile negative şi în faza elaborării studiilor etnologice, rămase sumare, neputîndu-se închega într-un volum reprezentativ pentru o cercetare monografică.

Importantă este însă latura pozitivă a activităţii ştiinţifice depuse în anii 1967—1971. Cercetările etnologice din zona Porţilor de Fier, revenirea mea la realităţile terenului, după o întrerupere de lungă durată, mi-au asigurat reluarea tematicii aşezărilor ca tipologie, structură, morfologie, evoluţie, pe linia preocupărilor mele din Munţii Apuseni, în anii 1939, 1942—1943, ceea ce mi-a impus să lărgesc aria de cercetare — aşa cum o făcusem pînă în zona montană a Almăjului şi a Mehedinţiului — şi totodată să privesc în perspectivă viitoarele mele cercetări de teren, prin înaintarea spre vetrele montane din Transilvania. Stăpîneam un bogat material privind aşezările de tip tradiţional, cu aspecte de mare complexitate socioeconomică ; cuprindeam estul Banatului şi nordul Olteniei. Era necesar acum să trec pe versantul nordic al Carpaţilor, pe Platforma Luncanilor din judeţul Hunedoara, cu urme ale cetăţilor dacice şi străvechi vetre de aşezări autohtone, convinsă de necesitatea studiilor etnografice paralel cu cele de arheologie din Munţii Orăştiei. În acest sud-vest al ţării se întîlneau cele trei masive cu aşezări risipite pe culmile carpatice : Munţii Banatului, ai Olteniei şi ai Transilvaniei. Cu încă un deceniu de cercetări de teren şi studii, 1972—1982, am putut ajunge la volumul : *Carpaţii — tezaur de istorie. Perenitatea aşezărilor risipite pe înălţimi,* apărut în Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică în anul 1987.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **ŞEDINŢA PUBLICĂ DE COMUNICĂRI A COMISIEI DE FOLCLOR.** Vineri, 15 decembrie 1989, a avut loc a II-a şedinţă de comunicări cu tema ,,Contribuţii la istoria folcloristicii şi etnografiei româneşti'', temă devenită deja tradiţională în cadrul întîlnirilor Comisiei de Folclor a Academiei Române. O temă cu merite deosebite în relevarea faţetelor mai puţin cunoscute ale activităţii unor reprezentanţi ai istoriei folcloristicii româneşti literare şi muzicale.

Prof. dr. docent *Ion C. Chiţimia* a evocat figura fostului său profesor de la liceul ,,Traian'' din Drobeta-Turnu Severin, Vasile Vîrcol *(Prof. Vasile Vîrcol — folclorist şi dialectolog cu merite necunoscute).* Unul dintre elevii şi reprezentanţii şcolii folcloristice a lui Ovid Densusianu (v. ,,Graiul din Vîlcea'', 1910), V. Vîrcol a aplicat printre primii metoda monografiei zonale folclorice dialectale, expusă de magistrul său. Colaborator al revistei severinene ,,Datina'', Vîrcol s-a făcut cunoscut şi prin volumul *Grai şi suflet* — omonim cu cunoscuta revistă fondată mai tîrziu şi condusă de Ov. Densusianu —, ce cuprindea studii personale de etnopsihologie.

Muzicologul Titus Moisescu, în comunicarea *Ilarion Cocişiu, reprezentant de seamă al etnomuzicologiei româneşti,* punînd în valoare bogata corespondenţă a etnomuzicologului (trecut prematur în eternitate), ca şi întinsa operă de folclorist a acestuia (culegeri şi transcrieri muzicale cuprinzînd în principal folclor din Transilvania şi judeţul natal, Tîrnava Mare), precum şi studiile şi schiţele de studii, tezaurizate între numeroasele colecţii ale Arhivei I.C.E.D.

— printre ai cărui primi cercetători s-a numărat și harnicul muzician, pedagog și folclorist care a fost I. Cocișiu — , întreprinde un gest omagial demn de toată lauda, cu evidente virtuți morale reparatorii. S-a concluzionat că cel mai autentic omagiu ce se poate aduce astăzi celui care a fost un nedreptățit în scurta sa viață este publicarea integrală a operei sale științifice, atît cea tipărită parțial cît și, mai ales, cea inedită (*Cîntece rituale de seceriș, Dialectul muzical ardelean* etc.) sau împrăștiată prin numeroase periodice la care a colaborat (,,Sociologie românească", ,,Albina", ,,Izvorașul" ,,Națiunea" etc.).

Tînărul cercetător muzicolog Marin Marian-Bălașa, valorificînd de asemenea corespondența unuia dintre etnomuzicologii noștri contemporani, regretatul profesor al Conservatorului clujean ,,Gh. Dima", Ioan R. Nicola (1913—1981), în comunicarea *Un epistolar revelator pentru istoria folcloristicii românești*, a evidențiat numeroase relații de colaborare și ,,înrudire" științifică întreținute de protagonist cu corifeii disciplinelor folcloristice și etnologice. A fost demonstrată astfel aplicarea de către folclorist a ideii sincretismului folcloric inclusiv pe tărîmul cunoașterii științifice. I. R. Nicola este unul din inelele de legătură directă între marii maeștri ai folcloristicii din perioada interbelică și cercetătorii din ultima perioadă.

Alexandru Dobre a încheiat ședința cu comunicarea *Alexandra Istrătescu-Tzurea, un nume mai puțin cunoscut în folcloristica românească*, în care a reușit să reabiliteze figura unuia dintre elevii reprezentativi ai școlii filologice a lui Ov. Densusianu. Cercetînd atît documente revelatoare aflate în arhivele Academiei, cît și opera ca atare, inedită, a folcloristei (monografia aflată în manuscris *Argeșul dialectal și folcloric*), Al. Dobre dă, în sfîrșit, coordonatele întregii moșteniri științifice a folcloristei. A. Istrătescu-Tzurea a fost cunoscută și apreciată în mediul universitar și academic din perioada interbelică (edificator este referatul lui N. Cartojan asupra monografiei numite). Comunicîndu-ni-se părți scurte ale acestei lucrări, s-a subliniat implicit necesitatea publicării sale cît mai grabnice.

Ședința, condusă de prof. I. C. Chițimia, s-a bucurat de participarea unui cerc larg de specialiști ai culturii populare, cadre didactice, cercetători, muzicologi, membri ai familiilor celor evocați și s-a încheiat cu discuții semnificative pentru utilitatea culturală și științifică a unor asemenea dezbateri de istoriografie. *(Ion T. Alexandru)*

COMISIA DE FOLCLOR
A
ACADEMIEI ROMÂNE

Programul manifestărilor științifice

În cursul anului 1990, Comisia de folclor a Academiei Române își propune să organizeze următoarele ședințe de comunicări științifice:

- *Disciplinaritate și interdisciplinaritate în studierea cîntecului popular* (23 februarie; organizator: Marin Marian-Bălașa)
- *Istoria folcloristicii și etnografiei românești. Aniversări, comemorări* (30 martie; organizatori: N. Constantinescu, Marin Marian Bălașa)
- *Reviste românești de folclor și etnografie. Rolul lor în orientarea și promovarea cercetărilor în domeniul culturii populare* (27 aprilie; organizator: Mihail M. Robea)
- *Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român* (26 mai; organizator: Al. Dobre)
- *Rolul și locul lui Vasile Alecsandri în dezvoltarea folcloristicii românești. Cu prilejul centenarului morții poetului* (22 iunie; organizator: I. Datcu)
- *Istoria folcloristicii și etnografiei românești. Noi contribuții documentare și interpretative* (28 septembrie; organizator: I. Oprișan)
- *Aspecte teoretice și metodologice în cercetarea culturii populare* (26 octombrie; organizatori: Stanca Ciobanu, N. Constantinescu)
- *Sesiunile științifice de la Cluj-Napoca, Baia Mare, Sibiu și Drobeta-Turnu Severin* (organizatori: Ion Cuceu, Gheorghe Pop, Ilie Moise și Constantin Negreanu) vor fi programate în funcție de propunerile instituțiilor colaboratoare.

XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Scurtă privire asupra componentelor culturii spirituale românești
- Ritmul percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești
- Obținerea coloranților organici din reprezentanți ai regnului vegetal din flora locală și utilizarea lor în diferite îndeletniciri tehnico-artistice la poporul român. III. Cernelurile
- Marginalii la istoria folcloristicii românești. Opt decenii de știință și umanitate oglindite în arhiva epistolară „Ioan R. Nicola"
- Ceramica nesmălțuită din România
- Apa „de la vale" între simbol și utilitate
- Sentimentul continuității în cultura populară românească
- Geneza și evoluția dansului de perechi în spațiul folcloric transilvănean
- Poetica textelor de rit funebru
- Contribuția lui S. Fl. Marian la cunoașterea basmelor cu animale
- Aspecte etnografice și folclorice ale unei monografii despre Fierbinții de Sus — Ilfov
- Meteorologie mitică românească. Istoricul unui termen folcloric: solomonarul
- Ion Diaconu în lumina unor documente inedite
- Alexandru Țiplea — un înaintaș de seamă al folcloristicii românești moderne
- Fenomenul de întemeiere a așezărilor pastorale din Bucovina
- Originea instrumentelor muzicale în legendele românilor și alte tradiții privitoare la ele
- Cultura populară prin mass-media. De la comunicarea de tip tradițional la mijloacele comunicării în masă
- Despre dezvoltarea folcloristicii și etnografiei românești în deceniul 1950—1960

ISSN 0034—8198

REF, tom 35, nr. 1, p. 1—120, București, 1990

I.P. Palatul „Universul" c. 1724

43 407

Lei 30

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 35
2
1990

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef :
ALEXANDRU DOBRE

Membri :

Acad. I. COTEANU ; acad. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA ; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Române ; TIBERIU ALEXANDRU ; STANCA CIOBANU ; ION H. CIUBOTARU ; NICOLAE CONSTANTINESCU ; CONSTANTIN COSTEA ; ION CUCEU ; IORDAN DATCU ; GABRIEL GHEORGHE ; ION GHINOIU ; ION ILIȘIU (redactor-șef adjunct) ; SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacție) ; MARIN MARIAN ; ILIE MOISE ; I. OPRIȘAN ; SPERANȚA RĂDULESCU ; MIHAIL M. ROBEA ; BORIS ZDERCIUC

Responsabil de număr :
MIHAIL M. ROBEA

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar dactilogramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

În țară vă puteți abona prin intermediul birourilor de poștă.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. Box 12-201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie Roumaine sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. Box 12-201, télex 10376, prsfi r 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
București
71102 Calea Victoriei 125

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 35 1990 Nr. 2

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám:

SUMAR

STUDII

ION C. CHIŢIMIA, Reazemul folcloric al operei lui Mihai Eminescu 123
DUMITRU POP, Cercetarea vieţii folclorice româneşti din ultimele patru decenii şi arhivele noastre de folclor 131
ADRIAN ŞUŞTEA, Despre o anume treaptă a realităţii cosmice sau despre începutul devenirii 141

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, O „propunere" a lui Simion Mehedinţi şi semnificaţiile sale 155
SILVIA ZDERCIUC, Ceramica nesmălţuită din România (I). Judeţul Vîlcea 161
MIHAIL MIHALCU, MIHAELA DRĂGĂNOIU, RADU OCTAVIAN MAIER, Obţinerea coloranţilor organici din regnul vegetal al florei locale şi utilizarea lor în diferite îndeletniciri tehnico-artistice la poporul român. III. Cernelurile 173

NOTE ŞI DISCUŢII

PAUL LEU, Contribuţia lui S. Fl. Marian la cunoaşterea basmelor cu animale . . 187
CONSTANTIN COSTEA, Aspecte ale diversităţii şi unităţii în dansul popular românesc 190
MIHAIL M. ROBEA, Aspecte etnografice şi folclorice ale unei monografii despre Fierbinţii de Sus — Ilfov 193
I. FILIPCIUC, Întreita vină a Meşterului Manole 196

RECENZII

VALER BUTURĂ, *Străvechi mărturii de civilizaţie românească. Transilvania — Studiu etnografic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989 (Boris Zderciuc) 201
JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986 (Dumitru Stanciu) 205
MINAS AL. ALEXIADHIS, *I elliniki kai dhiethnis epistimoniki onomatothesia tis laografias*, Athina, Ekdtoseis Kardhamitsa, 1988 (Irina Nicolau) . . . 207

BREVIAR (rubrică realizată de Al. Dobre) 130, 139, 154, 171, 185, 199, 209

REF, tom 35, nr. 2, p. 121—212, Bucureşti, 1990

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 35 1990 Nº 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

ION C. CHIŢIMIA, L'appui folklorique de l'œuvre de Mihai Eminescu 123
DUMITRU POP, La recherche de la vie folklorique roumaine des quatre dernières décennies et nos archives folkloriques 131
ADRIAN ŞUŞTEA, Sur un certain degré de la réalité cosmique ou sur le début du devenir 141

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, Une « proposition » de S. Mehedinţi et ses significations 155
SILVIA ZDERCIUC, Céramique non émaillée de Roumanie (I). Département de Vîlcea 161
MIHAIL MIHALCU, MIHAELA DRĂGĂNOIU, RADU OCTAVIAN MAIER, L'obtention des colorants organiques du règne végétal de la flore locale et leur emploi en diverses occupations techniques-artistiques chez le peuple roumain. III. Les encres 173

NOTES ET DISCUSSIONS

PAUL LEU, La contribution de S. Fl. Marian à la connaissance des contes d'animaux 187
CONSTANTIN COSTEA, Diversité et unité de la danse folklorique roumaine . 190
MIHAIL M. ROBEA, Aspects ethnographiques et folkloriques d'une monographie de la localité Fierbinţii de Sus — Ilfov 193
I. FILIPCIUC, La triple culpabilité du Maître Manole 196

COMPTES RENDUS

VALER BUTURĂ, *Străvechi mărturii de civilizaţie românească. Transilvania — Studiu etnografic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989 (Boris Zderciuc) 201
JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986 (Dumitru Stanciu) 205
MINAS AL. ALEXIADHIS, *I elliniki kai dhiethnis epistimoniki onomatothesia tis laografias*, Athina, Ekdtoseis Kardhamitsa, 1988 (Irina Nicolau) . . 207

BRÉVIAIRE (réalisé par les soins de Al. Dobre) . . 130, 139, 154, 171, 185, 199, 209

REF, tome 35, nº. 2, p. 121–212, Bucarest, 1990

REAZEMUL FOLCLORIC AL OPEREI LUI MIHAI EMINESCU

ION C. CHIȚIMIA

Faptul că literatura folclorică a precedat, la toate popoarele, literatura scrisă denotă în principiu că literatura scrisă a putut absorbi anumite elemente din literatura orală, totul depinzînd însă de ce oferea această literatură orală și ce au înțeles să reia și să valorifice din această literatură scriitorii.

Din acest punct de vedere, există deosebiri de la o zonă de literaturi la alta sau chiar de la o literatură la altă literatură din aceeași zonă. De zone folclorice și caracteristicile lor am vorbit cîndva, distingînd în linii mari o zonă mediteraneană plină de lumină și grațiozitate, o alta cu tonuri sumbre și dramatice, septentrională, și o a treia sud-est-europeană cu un folclor foarte viu și de lungă durată, cu acte de eroism sau cu o lirică de mare calitate în expresie, mai ales la poporul român [1].

Nu vom face acum și aici teorie asupra discursului poetic diferit, dar pentru a ne apropia de Mihai Eminescu și a înțelege viziunea lui poetică legată de folclor, vom face unele comparații. Iată, de pildă, pe marele romantic polonez Adam Mickiewicz, care cu volumul *Ballady i romanse* [2] a deschis, în anul 1822, porțile romantismului polon. Temele cărora Mickiewicz le dă atenție sînt epice (unele preluate de la el de Gh. Asachi) [3] și lor poetul le dă fantastic zbor romantic pînă la a vorbi de „lup înaripat" (vezi balada *To lubię*), încît își pierd prin prelucrare baza lor populară. De altfel, elementele fantastic-romantice apar și în poemul său dramatic *Dziady* [4], poetul pornind de la ritualul „moșilor" (existent și în folclorul românesc) [5] din Bielorusia. Se pune acum întrebarea de ce s-a oprit Mickiewicz la temele epice. Pentru că temele epice

---

[1] Vezi, pentru caracteristicile acestor zone și imprimarea lor în creația cultă, I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 431 și urm.

[2] *Ballady i romanse* constituie primul volum din cele două apărute sub titlul (ortografia de atunci) *Poezye Adama Mickiewicza*, Wilno, 1822—1923, 142 + 216 p. (cu prenumeranți iluștri : 124 la primul, 182 la al doilea). Volumul al doilea conține o serie de poeme, între care două părți din celebrul poem dramatic *Dziady* (moșii), partea a III-a fiind realizată la Paris, 1832, poem pe care Mickiewicz îl considera opera sa cea mai de seamă. *Ballady i romanse* sînt precedate de o lungă prefață a tînărului poet despre nașterea romantismului în opoziție cu stilul clasic. Cu prilejul centenarului morții lui Mickiewicz, istoricul literar Władisław Floryan a reeditat în sistem ofset cele două volume din *Poezye*, Wrocław, Edit. Ossoliński, 1955, fiecare dintre volume însoțit de o postfață (în tipar nou) de către prof. St. Pigoń. Întîmplîndu-mă în Polonia, amabilul editor mi-a oferit un exemplar, cu dedicație, prin prof. Zdz. Libera (singurul exemplar existent în țară).

[3] Identificarea acestora în articolul nostru *Adam Mickiewicz et l'écrivain roumain G. Asachi*, în „Romanoslavica", I, 1957, p. 124—1935.

[4] Vezi mai sus despre *Dziady*, nota 2.

[5] Cf. I. C. Chițimia, „*Moșii*" *— un element străvechi de cultură românească populară*, în REF, XXXII, 1987, nr. 4, p. 323—326.

REF, tom 35, nr. 2, p. 123—129, București, 1990

polone, de un caracter specific legendar, îi dădeau posibilitatea să creeze poeme în cel mai inventiv spirit romantic (așa cum se și prezintă), în consonanță și cu ceea ce se petrecea, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în romantismul literaturilor occidentale (vezi baladele lui Schiller [6], Ludwig Uhland, Gustaw Schwab și ale altora). Pe de altă parte, lirica polonă de construcție scurtă, epigramatică [7], precum și basmul popular fantastic [8] nu erau în nota viziunii lui creatoare.

În schimb, Mihai Eminescu s-a născut și s-a format într-o atmosferă de creație folclorică de altă tonalitate, bază pentru o inventivitate proprie în creație. Mai întii să amintim de lirica populară românească, în speță doinele de tematică și calitate poetică mult (dacă nu total) deosebite de ce posedă alte popoare. Între teme, aceea *a codrului ocrotitor* este dintre cele mai semnificative și ea a luat naștere din realități de viață și istorie ale poporului român. Într-adevăr, codrul de munte (nu muntele golaș) a fost pentru poporul român cetate de apărare în vremurile de restriște, încît și în crîncenele expediții romane, în coclaurile din nordul Transilvaniei au rămas daci liberi. De aceea codrul a fost invocat de popor ca „împărat" al lui, adresîndu-i-se frecvent în poezie prin „Codrule, Măria Ta", cum nu se află în poezia nici unui alt popor din lume. Eminescu a simțit profund această legătură vie și a reluat în opera sa nu o dată întocmai invocarea populară, „Codrule, Măria Ta", acesta rămînînd împărat ocrotitor al firii și în, de pildă, *Povestea codrului* : „Împărat slăvit e codrul,/ Neamuri mii îi cresc sub poale,/ Toate înflorind din mila,/ Codrului, Măriei Sale" [9]. A mers apoi la superba mitologizare a codrului-cetate din poemul *Mușatin și codrul*, despre care am tratat pe larg în altă parte [10] și nu mai repetăm aici.

În general, se poate spune că, deși Eminescu a avut o cultură extraordinară [11], el n-a plecat în creație, ca alți creatori de talie universală, de la materiale folclorice din arhive sau tipărituri, ci de la folclorul viu, în circulație, pe care îl cunoștea. Acest lucru se poate demonstra chiar cu realizarea poemului *Luceafărul*. Dacă s-ar fi ținut seama că Eminescu a valorificat în special folclorul cunoscut de el pe viu în peregrinările sale prin diversele provincii ale țării, atunci nu s-ar fi acordat atîta importanță basmului publicat de Richard Kunisch în traducere germană *Das Mädchen im goldenen Garten*, în cartea sa *Bukarest und Stambul* (1861) [12],

[6] Din Friederich Schiller, Mickiewicz a și tradus și inserat între baladele sale *Der Handschuh* (sub titlul *Rekawiczka*), baladă tradusă, după cum se știe, și de Eminescu : *Mănușa*.

[7] Cf., bunăoară, Jan Sadownik (și colectiv), *Pieśni Podhala*, Cracovia, 1971 (antologie, clasificare, glosar, indici).

[8] Proza populară excelează prin narațiuni umoristic fantastice (vezi, de exemplu, K. Wł. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Varșovia, 1837 (alte ediții : 1851, 1876, 1879) ; a se vedea și Stanisław Grzeszczuk, *Antologia literatury sowizrzalskiej XVI i XVII wieku*, Cracovia, 1966, precum și, de asemenea, excelenta antologie de vechi narațiuni polone (cu circulație universală) realizată de Helena Kapełuś, *Bajka ludawa w dawnej Polsce*, Varșovia, 1968.

[9] Și alte date în I. C. Chițimia, *Un element folcloric în creația lui Eminescu : codrul*, în RITL, XIII, 1964, nr. 3, p. 257—260.

[10] Cf. I. C. Chițimia, *Creația folclorică în percepția și gîndirea lui Mihai Eminescu*, în REF, XXXIV, 1989, nr. 3, p. 181—187.

[11] Ca și în cazul lui B. P. Hasdeu, cultura sa n-au făcut-o școlile și diplomele de școală, ci setea sa de a se informa și a stăpîni cît mai multe domenii ale științei, așa cum fac dovada opera și manuscrisele sale.

[12] R. Kunisch, *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Turkei*, Berlin, 1981, p. 180—193.

considerat (fără comentarii) de M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, p. 549[13], ca izvor pentru *Luceafărul* lui Eminescu. După Gaster, care a căutat cu febrilitate izvoare scrise străine pentru creația cultă, istoricii literari și eminescologii (chiar cei de frunte) n-au încetat să se refere la Kunisch ca bază de pornire pentru crearea *Luceafărului*. În realitate, în toate situațiile, Eminescu s-a ridicat de la cazuri particulare, fie luate din folclor sau din izvoare tipărite (vezi sonetul *Veneția*), la creații întru totul personale, de obicei la capodopere, datorită unui lucru continuu în variante, pînă la obținerea formei desăvîrșite. În consecință, nu basmul românesc transpus în nemțește de Richard Kunisch, ci basmul românesc transpus de Eminescu în versuri, *Fata-n grădina de aur*[14], a însemnat o catapultă pentru înălțarea în sferele poetic-filozofice ale *Luceafărului* ! Și se pune întrebarea dacă poetizarea basmului de către marele poet român este a textului înregistrat în germană de Kunisch sau a cunoscut o variantă în limba română ? Basmul în românește a existat, de vreme ce l-a întîlnit Kunisch. Pe de altă parte, istoricul și criticul literar Nicolae Georgescu, în articolul său *Rigoarea metodei*[15], a zdruncinat convingerile în două direcții : întîi a dovedit că M. Gaster a vorbit în cartea sa din 1883 de *Luceafărul* din auzite, pentru că poemul încă nu apucase să fie publicat în Almanahul Societății Academice Social-Literare ,,România Jună'' (Viena, aprilie 1883), deși poetul lucra la el de mai mulți ani, în al doilea rînd autorul articolului a identificat aidoma toponimia basmului, precum și tablourile lui de natură (ceea ce devine tulburător) în Țara Făgărașului. Gaster a aruncat o piatră în apele științei, că basmul publicat de Richard Kunisch este izvorul *Luceafărului*, și ulterior cercetătorii au consemnat faptul ca imuabil, fără o analiză temeinică a corelațiilor complexe ale creației lui Eminescu, creație legată adînc de folclor, de viul vieții românești și de viul vieții și al viziunii sale specific poetice[16]. A trăit sigur sentimentul creației sale aparte, personale, față de alți mari creatori ai lumii, cu infiltrații folclorice românești, indiferent dacă tema era de inspirație folclorică sau nu. În orice caz, nici un poet universal nu s-a identificat (n-a ținut să se identifice) cu creația poporului său așa cum s-a identificat Eminescu. De aceea a stăruit, ca nimeni altul, să-și desăvîrșească operele prin multiple variante, lucrate și probate în șir de ani. Așa cum a poetizat basmul *Fata-n grădina de aur*, la fel a procedat cu *Miron și frumoasa fără corp*, *Călin Nebunul* și altele, care fac un tot tipic eminescian.

Cît de personal și original este Eminescu se vede din poziția și opinia lui despre creația folclorică. Făcînd abstracție de teoriile genezei sau izvoarelor folclorului (Th. Benfey, M. Gaster etc.) sau de teoria sociologizantă și etnospsihologizantă în ramura folclorului (H. Steinthal și alții), Eminescu consideră că ceea ce trebuie avut în vedere, în primul rînd, în literatura folclorică este *valoarea artistică și aceasta rezultă din*

---

[13] În ediția publicată acum cîțiva ani de Mircea Anghelescu, București, 1983, p. 362.

[14] Basmul publicat corect de D. Murărașu în ediția M. Eminescu, *Literatura populară*, Craiova, 1936, p. 342—357 ; firește, în ediție critică excelentă, cu comentarii, note, variante, se află în seria de *Opere*, M. Eminescu, concepută și îngrijită de Perpessicius, t. VI, *Literatura populară*. București, 1963, p. 47—62 și 491—502.

[15] În ,,Luceafărul'', 16.I.1988, p. 2.

[16] Singur Perpessicius și-a manifestat anumite nedumeriri în comentariul la editarea basmului în M. Eminescu, *Opere*, t. VI, p. 491—492.

orchestraţia de limbaj, din incantaţia de tonuri şi tonalităţi tipice de grai variat sau de stiluri diferite, decurgînd din modul de viaţă al popoarelor ori populaţiilor. Aceste idei se cuprind în lucrarea sa *Strîngerea literaturii noastre populare*, în care, între altele, Eminescu spune: ,,Tropii unei naţiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei naţiuni de vînători ori de păstori'' [17], observaţie întru totul justă.

Reluînd ideile lui, însemnează că Eminescu a văzut, ca nimeni altcineva, *o infinitate de orchestraţii poetice de tip folcloric în cultura umanităţii*. Iar ca să-şi respecte gîndirea, poetul român a dat frecvent atenţie, în opera sa, formelor de grai popular, chiar dialectal. Aceasta se observă în special în paralela ce se poate face între poemul *Călin Nebunul*, creat în perfectă limbă literară (cu rare forme populare), şi basmul *Călin Nebunul*, cules întru totul în vorbă populară întrepătrunsă de forme tipic dialectale.

Pentru exemplificare vom da un citat din momentul cînd, dintre cei trei fraţi (între care cel mic, Călin Nebunul, era socotit prost) plecaţi să scape cele trei fete de împărat răpite de zmei, tocmai Călin Nebunul, găsindu-le pe rînd în pădurea de aur, de argint şi de aramă, unde se luptă de fiecare dată cu zmeii, îi omoară şi le salvează. Fragmentul din citat priveşte întîlnirea cu fetele (începînd cu cea mare) care pregăteau zmeilor mîncare:

,,— Bună vreme, fată de-mpărat!
— Mulţumesc d-tale, Călin Nebune! De numele d-tale am auzit, *dar a vedé* nu te-am văzut. Da' fugi că dac-a veni *zmeul* te ucide.
— Da' cît mănîncă *zmeul* tău?
Fata zice:
— Patru cuptoare de pîne, patru vaci fripte şi patru *antaluri* de vin.
Zice:
— Ia să văd, eu le-oi puté mînca?
Se pune Călin Nebunul şi mănîncă toate.
Iaca vine şi *zmăul*.
— Bună vreme, cine de *zmău*!
— Mulţămesc, Călin Nebune!
— Am venit să ieu pe fată. Na, hai la luptă!
— Stai, să mănînc ceva.
— Da', că, zice, eu ţi-am mîncat mincarea.
— Cu atît mai bine, zice, eu sunt uşor şi tu eşti greu.
Şi se ieu la luptă şi se luptă — şi-l omoară Călin Nebunul. Pe urmă zice fetei:
— Rămîi aici, că eu mă duc să scot cele două surori ale tale.
Şi se porneşte. Ajunge-n mijlocul pădurii *cei de argint*.
Fata cea mijlocie făcea de mîncat ş-aceea. Da' el, cum a văzut-o, i-a căzut straşnic de dragă.
— Bună vreme, fată de-mpărat!
— Mulţămesc d-tale, Călin Nebune! De numele d-tale am auzit, *d'a vedé* nu te-am văzut.

---

[17] Cf. D. Murăraşu, *Orientarea lui Eminescu spre folclor*, in ,,Gînd românesc'' (Cluj), III, 193 5, nr. 3, p. 139.

Da' şi Călin Nebunul era frumos şi fetei i-o căzut drag. Da' fata-i zice :

— Fugi, că dac-a veni *zmeul*, te ucide !

— Da' cît mănîncă *zmăul*?

— Opt cuptoare de pîne, opt vaci fripte şi opt *antaluri* de vin.

— Adă-ncoace să văd, [eu] oi puté mînca?

Şi mănîncă tot. Iaca vine şi *zmăul*.

— Bună vreme, cîne de zmău !

— Mulţămesc, Călin Nebune.

— Hai la luptă !

— Stai, să mănînc ceva.

— Că eu ţi-am mîncat mîncarea !

— Mi-o fi mai uşor la luptă.

Şi se iau, se luptă şi se luptă — şi-l omoară Călin Nebunul. Da' lui aşa-i era de dragă fata, de a luat-o cu dînsul la pădurea de aramă.

Cînd a ajuns în mijlocul pădurii, ş-aceea făcea de mîncat. Aceea nu-l ştia, da văzîndu-l cu soră-sa, o-nţeles.

— Unde-ţi este bărbatu tău?

— La vînat, Călin Nebune. Da' fugi, *c'aista* te omoară !

— Cît mănîncă el?

— Douăsprezece cuptoare de pîne, douăsprezece vaci fripte şi douăsprezece *antaluri* de vin.

— Ia să văd, eu oi mînca?

Mănîncă Călin Nebunul, mănîncă, cînd la un *antal* de vin nu-l poate bea şi zice-aşa : cu atîta-i mai tare zmăul decît mine.

Iaca vine şi zmăul.

— Bună vreme, cîne de zmău !

— Mulţămesc d-tale, Călin Nebune !

— Am venit să-ţi ieu pe fată.

— Ba pe fată nu-i lua-o.

— Hai la luptă !

— Numai să mănînc ceva.

— Eu demîncatul ţi l-am mîncat !

— Eu oi fi mai uşor, tu mai greu. Hai la luptă.

— Hai !

Se luptă, se luptă, cît de cît să nu se deie zmăul".

Dar pînă la urmă tot l-a răpus Călin Nebunul.

Fără a fi o înregistrare ca pe bandă de magnetofon, se observă cum s-au păstrat alternanţele de pronunţie *(zmău, zmeu)*, stereotipiile narative populare, şchiopătările sau concentrările de exprimare, lexicul regional *(antal*, vas mic din doage, nume de origine ucraineană, pentru ceea ce este *bota* sau *fucia* în altă arie decît cea moldovenească şi nord-transilvăneană), în fine, unele repetiţii şi topica tipice în naraţiunea populară. Aceasta înseamnă respectarea autenticităţii folclorice, ca în cazul celor mai experţi folclorişti ai vremii. Geniul lui Eminescu şi-a spus cuvîntul şi aici.

De la acest basm, Mihai Eminescu s-a ridicat la poemul de deosebită calitate literară în întregul construcţiei şi în tonurile şi culorile de cuvînt.

La citatul din basm dăm în paralelă numai începutul din poem, pentru a vedea cu ce talent a transpus în poezia cultă cuvîntul popular :

> ,,— Bună vreme, fată mîndră de-mpărat, Călin îi zice./ — Mulțămim, răspunse dînsa, tinerel flăcău voinice !/ Ce cați tu ? Ce vînt te-aduce ? Nu știi că om pămîntean/ Nu poate călca pădurea de bărbatul meu avan ?.../ — Știu, fetiță-mpărătiță, dar nici frică n-am, nici teamă,/ Că el zmeu e și puternic, dar și eu — Călin mă cheamă./ Cum vorbește, iată zmeul vine iute ca un vînt,/ Cu o falcă-n cer el vine și cu una pe pămînt : / — Bună vreme, zmeu de cîne ! — Mulțumesc, Călin Nebune !/ — Am venit să-ți iau nevasta. — De-i puté de ce nu ? Bune/ Sunt de zis ce-ți vine-n minte, dar mai greu e să le faci,/ zmeul codrilor de-aramă nu te-așteaptă cu colaci./ Eu mănînc patru cuptoare, patru boi mi-ajung abia/ Și de vin patru antaluri abia trag la o măsea./ — Nici că-mi pasă ! — Și la luptă în dumbravă ei se scoală,/ Se apucă, de copacii tremurau de-nvălmășeală,/ Tremură sub ei pămîntul de-a lor pasuri apăsate,/ Scăpăra cremenea neagră a stîncimei detunate./ Crunt Călin de mijloc l'îmflă, pîn la vîrf de brazi îl urcă,/ Ca pe-un lemn el îl trîntește, pîn copaci trupul i-ncurcă,/ Și-n genunchi apoi l-îndoaie ca pe-un vreascur ce îl frînge,/ I se îmflă mușchii vineți de oțel pe cînd îl strînge/ Și lovit, pierzînd simțirea, zmeul ca o muscă moare,/ Ce lovită este iarna de-o scînteie de ninsoare./ — Să-mi rămîi cu bine, fată, eu mă duc să cat acum/ Cele două sori a tale... Se porni din nou la drum,/ Trece codrii de aramă. de departe vede-albind/ Și aude glasul mîndru al pădurilor de-argint'' [18].

Oprindu-ne aici, observăm în primul rînd că poetizarea basmului este ideală, pentru că poetul păstrează în cea mai mare măsură atmosfera discursului poetic popular prin culorile tradiționale de lexic *(împărătiță, îmflă, sor-sori* pentru ,,soră—surori'' etc.), sintagme și locuțiuni (zmeul vine ,,cu o falcă-n cer și alta în pămînt'', ,,a aștepta cu colaci'') ș.a.[19]. În al doilea rînd, ultimele două versuri se leagă cu celălalt poem important, *Călin (File din poveste) :* ,,De treci codrii de aramă de departe vezi albind/ Și-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint'' și este cazul să spunem că pe de o parte din *Călin (File din poveste)* s-au transplantat în noul poem, în diferite locuri, ,,multe glăsuiri de-argint'', ca să folosim o figură de stil a poetului, iar pe de altă parte poemul *Călin Nebunul* conține, față de basm, multe și splendide adaosuri în meditații, descrieri de natură și frumoase doine. De pildă, fiecare fată de împărat este descoperită în pădure de Călin Nebunul după cîntecul de jale pe care ea îl doinește și al cărui fir acesta îl urmează.

> Prima zice : ,,Greieruș ce cînți în lună,/ Cînd pădurea sună,/ Cum nu știi ce am în mine,/ Greiere străine ?/ Că te-ai duce de-ai ajunge/ Noaptea de te-ai plînge,/ Ca o pasăre măiastră/ La noi la fereastră'' etc.

---

[18] Vezi M. Eminescu, *Opere,* t. VI, *Literatura populară,* ediție critică de Perpessicius , p. 31—32.

[19] În întregul poemului, aceste elemente sînt nespus de multe și de grăitoare.

A doua cîntă: „Așa-mi vine cînd și cînd/ Să mă iau pe drum plîngînd,/ Lumea ce-a fi să mă vadă/ Nici să poată să nu-mi creadă./ În zădar mă mai jelesc,/ Vara vine, codrii cresc,/ În zădar m-aș bucura,/ Iarna iar i-a scutura,/ Și de-mi vine, de nu-mi vine,/ Tot arde inima-n mine /.../".

Am amintit de această ultimă situație, fiindcă — am mai spus-o și o repet aici — o caracteristică a creației lui Eminescu este *realizarea în două stiluri personale de versificare:* unul popular, adică în metrică și ritm popular, ca o cinstire a geniului creator al neamului său, altul cult și grav, de metrică lungă, versul iambic de paisprezece silabe, zis și alexandrinul românesc. Și el a procedat așa în alternanță de la o operă la alta, în întregimea ei folosind unul din stiluri sau îmbinarea măiastră și legarea logică a celor două stiluri în aceeași creație, ca în *Călin Nebunul*, *Scrisoarea III* și altele.

Prețuind basmele și întreaga creație populară, Eminescu a legat cea mai caldă prietenie cu Ion Creangă, în care a văzut, el, cel dintîi, un geniu al poporului. Octav Băncilă și-a imaginat superb legătura dintre ei în tabloul în care îl înfățișează pe poet citindu-i lui Creangă o nouă creație a sa de pe o foaie, iar Creangă ascultîndu-l cu atenție, cu capul rezemat în palmă, ca un filozof al poporului, pentru ca probabil la urmă să-și spună părerea.

Eminescu a trăit cu toată ființa pentru neamul său și aceasta o dovedesc, între altele, cultivarea și valorificarea fundamentelor folclorice, precum și poezia patriotică. *Doina* lui „De la Nistru pîn' la Tisa" n-a mai apărut din 1939 (atunci în primul volum din seria de *Opere* inițiată pe Perpessicius). Acum a apărut însă în revista „Nistru" (Chișinău), nr. 1, ianuarie 1989, p. 104. Numai nebunii și-au putut închipui de-a lungul istoriei că pot omorî cultura,neamurile și istoria. Pînă la urmă istoria rămîne vie și dreaptă, neamurile renasc, iar cultura își regăsește echilibru. Eminescu a crezut puternic în asta. Gloria lui este mare, este a neamului românesc și a umanității întregi, ca și în cazul altor mari creatori universali.

L'APPUI FOLKLORIQUE DE L'ŒUVRE DE MIHAI EMINESCU

(Résumé)

En reprenant avec de nouvelles données le problème de la perception folklorique dans la pensée et la création de Mihai Eminescu (voir « Revista de etnografie și folclor », 3/1989, pp. 181–187), l'auteur fait d'abord une distinction entre les zones folkloriques européennes à caractéristiques propres et à reflets typiques dans la littérature.

En ce qui concerne Eminescu, il a connu sur le vif le folklore roumain, et en a apprécié directement et non pas à partir des sources écrites les genres et les thèmes qui l'ont inspiré dans ses créations personnelles. Dans ce sens, *Hypérion* même est parti du conte roumain *La fille* *au jardin d'or* connu directement par le grand poète et non pas par l'entremise de l'œuvre de Richard Kunisch, comme on a cru sans réserve pendant long temps. Par la suite, on fait l'analyse littéraire-folklorique du conte *Călin le Fou* (recueilli par le poète) et de sa transposition dans le poème, ayant le même nom, avec les implications du grand art typique d'Eminescu.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **LA REAPARIŢIA REVISTEI „IZVORAŞUL”.** Efectele funeste ale regimului totalitar de tristă amintire, care a elaborat şi aplicat un diabolic plan de despiritualizare, s-au vădit şi prin restrîngerea publicaţiilor periodice consacrate studierii culturii noastre populare. Într-una din scrisorile ce mi-a trimis, Petru Caraman îşi amintea cu imensă amărăciune şi cu revoltă cum după 23 august 1944 cultura populară a primit lovituri după lovituri prin desfiinţarea unor catedre de etnografie şi prin interzicerea periodicelor de etnografie şi folclor. Astfel, ca să luăm un exemplu, o publicaţie de nivel european, cum a fost ,,Anuarul Arhivei de folclor'', care apărea la Cluj, şi-a încetat apariţia o dată cu volumul al şaptelea, în anul 1945. Avea să-şi reia apariţia abia în anul 1980. Dar nu doar generaţia lui Petru Caraman a fost pusă în faţa unor asemenea acte anticulturale. În ultimele decenii, o serie de publicaţii, înfiripate cu trudă multă, s-au văzut în imposibilitatea de a mai apărea din cauza lipsei de fonduri şi de hîrtie. Este cazul publicaţiei ,,Studii şi comunicări'', de la Sibiu, care n-a mai putut să apară din anul 1982. O publicaţie de ţinută ştiinţifică, ,,Folclor literar'' (Timişoara), s-a văzut şi ea pusă în imposibilitatea de a mai fi tipărită în mod normal, civilizat. A continuat să apară, însă prin . . . multiplicare. Tot printr-un asemenea sistem apar şi ,,Caietele de folclor'' ale Arhivei de Folclor a Moldovei şi Bucovinei.

Dacă înainte de 1944 putuseră să apară în unele oraşe şi chiar în unele comune (la Bîrlad au apărut revistele ,,Ion Creangă'' şi ,,Doina'', la Blaj ,,Comoara satelor'', la Fălticeni ,,Şezătoarea'', la Dorohoi ,,Tudor Pamfile'', la Balota-Dolj ,,Ghiluşul'', la Tîrgu-Jiu ,,Buciumul'', la Suceava ,,Făt-Frumos'') reviste de folclor — e drept că unele de nivel ştiinţific modest şi cu apariţie scurtă — ,după anul amintit mari oraşe din ţară, cu tradiţie culturală, în care existau şi există cercetători pasionaţi ai spiritualităţii poporului nostru, s-au văzut văduvite de publicaţii consacrate etnografiei româneşti.

Este ilustrativ chiar periplul atît de sinuos al publicaţiei centrale de specialitate, ,,Revista de etnografie şi folclor''. Mai bine de un deceniu, această revistă a apărut doar cu două fascicule pe an. Abia din anul 1987 a început să apară de patru ori pe an, iar din anul 1989 de şase ori.

Acele modeste reviste de prin oraşe şi sate ilustrează, fireşte, faza romantică a cercetării folclorului nostru. Între ele un loc remarcabil ocupă ,,Izvoraşul'', care a putut să apară, timp de două decenii, prin osîrdia preotului Gh.N.Dumitrescu şi a soţiei sale, redactori şi tipografi în acelaşi timp. Mi-amintesc că regretatul Adrian Fochi, deplîngînd procesul de *fiţuicizare* al ,,Revistei de etnografie şi folclor'', evoca, prin contrast, apariţia cu regularitate, lunar, într-o comună (Bistriţa, judeţul Mehedinţi), a ,,Izvoraşului''.

Iată de ce socotim firească şi îndreptăţită reapariţia, de data aceasta la Rîmnicu Vîlcea şi ca organ de presă al Asociaţiei folcloriştilor şi etnografilor vîlceni, a acestei publicaţii, apariţie ce a avut loc imediat după revoluţia de la 22 Decembrie 1989.

În caseta tehnică a primului număr aflăm componenţa colegiului de redacţie: Gh. Deaconu, Ioan Şt. Lazăr, C. Mohanu, Gabriel Chaborschi. Directorul fondator, Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, aflat în al 95-lea an de viaţă, are temeinice motive să fie mîndru că revista sa a reînviat.

,,Revista de etnografie şi folclor'' urează noii serii a ,,Izvoraşului'' viaţă îndelungată şi succes. Vom reveni. (*Iordan Datcu*)

CERCETAREA VIEȚII FOLCLORICE ROMÂNEȘTI DIN ULTIMELE PATRU DECENII ȘI ARHIVELE NOASTRE DE FOLCLOR*

DUMITRU POP

Acum cînd instituțiile noastre de specialitate sînt angajate în realizarea operelor fundamentale ale folcloristicii românești, problema bazei documentare necesare acestora constituie, evident, o problemă esențială. Știm că în ultimele trei decenii s-a cules din teren un material imens; dar cum ceea ce s-a publicat din materialul adunat cu mijloace și metode științifice reprezintă o cîtime neînsemnată, e firesc ca cercetările să se bizuie îndeosebi pe vechile colecții și pe arhivele de specialitate. În legătură cu aceasta se ridică însă întrebarea : *oare în ce măsură materialul cules și aflat în arhive ilustrează realitatea vieții folclorice românești din perioada ultimelor patru decenii*, despre care se știe că se înscrie printre cele mai frămîntate și mai încărcate de evenimente social-politice din întreaga istorie a poporului nostru ? Ea acoperă doar anii de coșmar ai celui mai năprasnic război din cîte a cunoscut pînă acum omenirea, urmați de anii unor răsturnări și transformări revoluționare care au dus la lichidarea unei orînduiri și la instaurarea alteia noi, așadar o epocă în care s-au produs modificări uriașe în însăși structura societății românești. Permit oare arhivele noastre să ne facem o idee fidelă despre viața folclorică a acestei epoci, despre fenomenele ce au avut loc în cuprinsul ei, despre înnoirile pe care le-au înregistrat categoriile folclorice existente și piesele ce le constituie și despre noile creații apărute în acest răstimp ?

S-au publicat, e adevărat, în ultimii ani mai ales, cîteva contribuții științifice oneste, care evidențiază o seamă de aspecte ale procesului de înnoire, dar cel mai adeseori ele au un caracter general, bazîndu-se pe o documentare limitată, insuficientă și adesea nu îndeajuns de verificată. Se știe că în ultimul timp, cercetătorii din celelalte sectoare ale științelor sociale au izbutit să clarifice o seamă de aspecte esențiale ale acestei epoci. Astfel, spre exemplu, istoricii și istoricii literari, reinterpretînd documentele și materialele existente potrivit rigorilor științei, au reușit să depășească interpretările fortuite apărute în deceniile anterioare, oferindu-ne astfel o imagine mai obiectivă asupra epocii și a vieții literare ce o închide ea.

---

* Textul articolului reproduce cu fidelitate [textul unei comunicări pe care autorul a prezentat-o la sesiunea jubiliară *50 de ani de la întemeierea Arhivei de Folclor a Academiei Române. Rolul și funcțiile arhivelor de folclor în cercetarea modernă a culturii populare.* Sesiunea, organizată de Subcomisia de Etnologie și Antropologie de pe lîngă Filiala din Cluj-Napoca a Academiei Române și Sectorul de Etnologie și Sociologie din cadrul Centrului de Științe Sociale al Universității din Cluj-Napoca, a avut loc în ziua de 26 septembrie 1980, în prezența a cca 80—90 de persoane. Așa cum se poate observa din paginile articolului de față, el nu putea vedea lumina tiparului în condițiile bine cunoscute ale ultimului deceniu.

REF, tom 35, nr. 2, p. 131—139, București, 1990

Se cuvine ca și în domeniul folcloristicii să se treacă la reevaluările științifice de rigoare, care să ia locul unor interpretări desuete și false, care continuă să supraviețuiască, dacă nu în convingerile, cel puțin în scrisul și în acțiunile unora dintre cei ce activează pe acest teren.

Așa cum preciza Ion Mușlea în *Prefața* volumului al VII-lea al „Anuarului Arhivei de Folclor'' (1945), datorită dramaticelor evenimente politice care au dominat-o, perioada anilor 1939–1944 a reprezentat o perioadă neprielnică culegerilor de folclor, fapt ce se reflectă de altfel și în colecțiile arhivei clujene. Situația este, credem, similară și pentru cele două arhive de folclor muzical existente în acea vreme la București. Nu cunoaștem decît sporadic și fragmentar realizările individuale din epocă și nici soarta ce au avut-o ele. Față cu aceasta, viața folclorică a amintitei perioade a fost una din cele mai interesante, datorită chiar acelor evenimente care au marcat-o și sub semnul cărora s-a desfășurat. Concentrările masive ce au avut loc, pierderile teritoriale, urmate, pe de o parte, de calvarul sutelor de mii de pribegi, iar, pe de altă parte, de oprimarea nemiloasă a celor rămași la vetrele lor, războiul distrugător, cu tot cortegiul de suferințe pe care le-a adus după sine, toate au produs fenomene și manifestări folclorice de mare amploare, unele avînd o existență efemeră (e vorba, între altele, de reactualizarea și proliferarea cîntecelor de cătănie și război, a scrisorilor în versuri, de apariția „cîntecelor refugiaților'' etc.), altele avînd repercusiuni mai adînci și de lungă durată (cele datorate unor transplantări de populație, de exemplu, grupurile de români sud-dunăreni aduși după primul război mondial în Cadrilater, iar apoi, în 1940, reașezați în județele dobrogene situate mai la nordul provinciei, refugiații din teritoriile ocupate care s-au stabilit definitiv în diverse regiuni din țară ș.a.).

Cît privește colecțiile ce au fost publicate, ele nu reflectă decît în foarte mică măsură fenomenele și creațiile acelei perioade atît de frămîntate. Întrebarea care se pune este : *în ce măsură acestea au fost cel puțin înregistrate și inventariate în arhivele de specialitate existente atunci?* S-ar putea ca unele arhive personale să conțină un material valoros, care însă nu este încă accesibil.

Perioada ce a urmat războiului, pînă la înființarea, în 1949, a Institutului de Folclor, nu a fost nici ea mai favorabilă cercetărilor și culegerilor, în așa fel încît faptele folclorice apărute anterior și care erau încă proaspete în memoria creatorilor și purtătorilor lor au fost înregistrate doar sporadic, neorganizat și totodată selectiv, dîndu-se prioritate acelora care se înscriau pe linia orientării generale ce își făcea apariția în acea vreme.

În schimb, anii aceștia, care marchează începutul unei epoci noi în istoria României, au fost, cum spuneam, deosebit de bogați în evenimente politice și sociale. Ei aduceau țărănimii noastre o seamă de promisiuni de natură să estompeze suferințele îndurate înainte și să înaripeze aspirațiile ei de mai bine. În centrul tuturor acestora se situa fără îndoială reforma agrară, care dădea satisfacție îndelungatei și legitimei sete de pămînt pentru care se jertfiseră timp de secole înaintașii țăranilor reveniți acum de pe cîmpurile de luptă. Apariția primelor semne ale modernizării satului nostru, între care iluminatul electric, mecanizarea muncilor agricole, înființarea căminelor culturale, extinderea rețelei sanitare ș.a., au constituit și ele cu siguranță pentru țărănimea noastră tot atîtea motive de satisfacție, reprezentînd totodată semne prevestitoare ale unei existențe mai prospere.

Dar dincolo de promisiunile și împlinirile ce le aducea, perioada la care ne referim a reprezentat pentru țărănimea satelor noastre una din cele mai grele epoci, datorită poverilor de tot felul care apăsau pe umerii ei. Acele „cote obligatorii" în cereale și animale, care depășeau adesea posibilitățile țăranului, dar care se impuneau cu severitate pentru plata imenselor datorii de război ce ne-au fost dictate și pentru alimentarea orașelor noastre înfometate în urma pîrjolului și jafului la care fuseseră supuse în timpul războiului și apoi a secetei pustiitoare ce a bîntuit regiuni întinse de la noi, toate aceste obligații împovărătoare n-au fost de natură să stimuleze entuziasmul țărănimii, ci dimpotrivă. Un efect similar aveau asupra țărănimii și lipsurile cronice în aprovizionarea satelor cu o seamă de articole de strictă necesitate, începînd cu petrolul pentru iluminat și terminînd cu articolele care condiționau industria casnică și chiar muncile cîmpului. În sfîrșit, în martie 1949, cînd se împlineau patru ani de la mult visata reformă agrară, plenara C.C. hotăra cooperativizarea agriculturii, acțiune care avea să se încheie definitiv în anul 1962.

Raportînd faptele amintite, la care s-ar putea adăuga și altele, la nivelul de pregătire politică și ideologică a țărănimii noastre din acea epocă și dacă avem totodată în vedere modul cum s-au aplicat adesea în practică directivele conducerii de partid și de stat, abuzurile și greșelile săvîrșite ș.a., înțelegem mai bine realitățile epocii și modul cum s-au proiectat ele în conștiința celor ce alcătuiau majoritatea covîrșitoare a populației țării. Era firesc ca repeziciunea cu care s-au succedat evenimentele, inițiativele politice anticipîndu-le, cum se știe, pe celelalte, să creeze un anume dezacord între evoluția socială și evoluția conștiinței celor mulți. Era firesc ca aceștia să nu înțeleagă țelurile mai îndepărtate ale unor acțiuni pornite de sus și care contraveneau vieții lor tradiționale. Sub raportul acesta, epoca la care ne referim a ridicat probleme din cele mai grave, care s-au răsfrînt corespunzător, atît în planul conștiinței țărănimii, cît și în creația ei spirituală.

Întrebarea care se ridică în legătură cu situația complexă și reală pe care am schițat-o este : *în ce măsură și în ce mod creația folclorică a acestei epoci a oglindit realitățile satului romînesc, cu complexa lui problematică și multiplele frămîntări ce s-au produs în sînul său?* O a doua întrebare ce se ridică și care ne interesează în mod special privește *modul în care creația folclorică a vremii ne este astăzi accesibilă, fie prin colecțiile ce s-au publicat între timp, fie prin arhivele de specialitate de care dispunem.* Pentru că de aceasta depinde în ultimă analiză însăși cercetarea științifică a vieții folclorice a epocii.

Ceea ce cred că trebuie să subliniem dintru început este că sub raportul creației propriu-zise, integrale, a unor piese folclorice noi, răstimpul de patru decenii nu poate aduce o recoltă excesiv de bogată, mai cu seamă într-o epocă în care viața spirituală a țărănimii antrena tot mai multe forme ale creației scrise, de proveniență scrisă sau urbană. Creativitatea se aplică îndeosebi asupra materialului tradițional, care este reinterpretat în spiritul concepțiilor și simțirilor ce își fac apariția pe parcursul evoluţiei vieţii, producînd noi şi noi variante. Alături de acestea, apar, fireşte, şi creaţii pe de-a-ntregul noi, din care unele izbutesc să intre în sfera unei largi circulaţii, care le consacră drept bunuri folclorice, altele rămînînd la stadiul creaţiei individuale sau ca producţii efemere şi avînd astfel doar însemnătatea unor documente folclorice din epocă.

Avem convingerea că dacă ar fi să cercetăm viaţa folclorică românească din ultimele decenii pe baza materialelor ce au fost publicate pînă acum, imaginea pe care ne-am forma-o ar fi nu numai săracă, vagă şi neconcludentă, ci şi falsă, deşi numărul aşa-ziselor „cîntece noi" care au văzut lumina tiparului este cu mult mai mare decît ne-am aştepta şi decît ni se pare a fi normal.

Referindu-mă în urmă cu 23 de ani la creaţia folclorică contemporană şi la consideraţiile ce apăreau pe atunci pe marginea ei, relevîndu-se, printre altele, caracterul ei prin excelenţă optimist, făceam următoarea afirmaţie, care continuă, cred, să rămînă şi astăzi, în 1980, valabilă : „În orice caz, nu vom cădea în greşeala de a reduce viaţa sufletească a omului din popor al zilelor noastre la cîteva trăsături primare, ci vom privi-o în toată amploarea şi complexitatea ei ; cu alte cuvinte, nu excludem şi notele minore, de tristeţe etc., ca ceva inerent vieţii omeneşti de oricînd şi de oriunde. Şi astăzi se improvizează, de exemplu, bocete şi e foarte natural ca ele să nu fie vesele. Şi astăzi iubirea trezeşte sentimente de dor şi uneori de jale ; *chiar în cazul poeziei sociale mai pot lua naştere producţii înrudite ca tonalitate generală cu cele vechi*". Ca să precizăm în continuare : „Procesul de înnoire în creaţia noastră folclorică se reliefează mai pregnant sub alte aspecte [decît cele atestate de „cîntecele noi" publicate în epocă] şi credem că studiul ar trebui orientat în special către acestea. E vorba de prefacerile complexe datorate epocii noastre *şi nu atît de pătrunderea elementului politic în creaţia actuală, şi e greşit să mărginim astfel cadrul problemei*" (Dumitru Pop, *Curs de folclor literar românesc*. Partea I, Cluj, Litografia Învăţămîntului, 1957, p. 103, unde ne exprimam mai pe larg punctul nostru de vedere în legătură cu „creaţia nouă", punct de vedere care a fost criticat cu severitate în „Lupta de clasă", XXXIX, 1959, nr. 2, p. 110).

Cît priveşte aşa-numitele „cîntece noi", nelipsite din antologiile folclorice tipărite după anul 1950, ştim că în ceea ce priveşte tematica lor ele înregistrează cu maximă şi dubioasă fidelitate toate evenimentele politice şi sociale care s-au perindat în viaţa ţării în acest răstimp, începînd cu actul de la 23 august, pînă în plină colectivizare a agriculturii : „reforma agrară" şi „lupta împotriva chiaburimii", „alianţa dintre clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare", „abolirea monarhiei" şi „naţionalizarea", „adoptarea primei constituţii democratice", „întovărăşirea" şi apoi „colectivizarea" ş.a. La acestea se adaugă înfăptuirile din domeniul mecanizării agriculturii, a învăţămîntului şi culturii, a asistenţei medicale etc., precum şi foarte multe cîntece închinate partidului, conducătorului de atunci, Gh. Gheorghiu-Dej, lui Lenin şi chiar lui Stalin. Nu lipsesc, de asemenea, cîntecele inspirate de lupta pentru pace şi chiar despre Revoluţia din Octombrie. Este neîndoielnic că temele acestea sau cel puţin unele dintre ele au ispitit efectiv inspiraţia unor inşi din rîndurile ţărănimii, care au produs creaţii spontane şi sincere, creaţii care, în unele cazuri, au beneficiat şi de o oarecare circulaţie de tip folcloric. Dar, aşa cum s-a spus, de altfel, multe dintre ele au fost create de lăutari profesioniști, grupați în diverse orchestre populare, care le-au interpretat apoi la diferite ocazii, cu deosebire festive, oficiale (vezi C. Bărbulescu, *Creația nouă de cîntece populare*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, I (1952), nr. 1—4, p. 193—220). Pentru opt din cele 14 cîntece „Din creația nouă” încorporate în antologia *Din folclorul nostru* (București, Editura pentru Literatură, 1955) se indică chiar numele creatorului, fără să i se precizeze însă decît într-un singur caz profesia („muncitor la Atelierele C.F.R. Timișoara”; este vorba de creatorul cîntecului *Zboară mîndrule cocor*, al cărui erou central nu este altul decît *Stalin*!). Adevărul e că în cursul anilor care au urmat evantaiul creatorilor s-a lărgit, mai ales din rîndul cîntăreților profesioniști de muzică populară. Cît privește calitatea acestor creații, discuțiile ce se poartă de la o vreme încoace și care sînt găzduite adesea chiar în presa noastră centrală de partid, este semnificativ faptul că în legătură cu ele se invocă mereu noțiunea de „poluare a folclorului”, ceea ce e de natură să ne edifice chiar asupra calității lor de bunuri folclorice. Alteori, aceste „cîntece noi” reprezintă emanația unor inși implicați în îndrumarea creației artistice de masă și se consumă exclusiv în cadrul spectacolelor organizate de diverse formații, de unde, prin intermediul unor culegători în cel mai fericit caz comozi și lipsiți de competență, sau a unor falsificatori prin chiar intenția lor, trec în colecțiile de folclor. În sfîrșit, nu lipsesc, din păcate, nici cazurile în care creatorul nu este altcineva decît „culegătorul” „cîntecului nou”.

Față cu toate acestea, nu ne surprinde deloc caracterul primitiv al celor mai multe din textele publicate, care ne apar drept simple lozinci versificate, lipsite de duh artistic și de forță de convingere. Există însă între ele unele producții lăudabile, nu numai din punctul de vedere al mesajului lor, ci și al limbajului lor artistic. Unele vin din însăși masa populară, intrînd așadar în vederile folcloristului. Cele mai numeroase se înscriu însă în ceea ce numim „creația artistică de amatori”, creație care își are rosturile ei pozitive și care trebuie apreciată ca atare. Cele mai multe din piesele amintite vor putea interesa astfel istoria acestei creații de amatori. Faptul că nu o cuprindem în sfera folclorului nu-i prejudiciază cu nimic însemnătatea și valoarea ei.

Revenind însă la creația folclorică, ar fi greșit să considerăm producția inspirată de epoca la care ne referim numai sau mai ales prin prisma textelor amintite, a căror circulație folclorică a avut în cel mai bun caz un caracter efemer sau ocazional și oficial. Satul românesc a produs în acest timp numeroase creații ireproșabile din punctul de vedere al mesajului sau a implicației sociale și politice pe care le conțin, iar în ceea ce privește limbajul lor artistic, ele se înscriu pe linia creație tradiționale, evident, cu înnoirile inerente evoluției culturale a satului nostru contemporan. Iată, de pildă, textul unei țîpurituri oșenești, culeasă în plină circulație în 1977 și care reflectă o realitate semnificativă a vremii: „Cine coasă la mașină?/ Mîndruța cu ceas pe mînă!/ Cine scrie la lompaș?/ Mîndru meu de la oraș!” (Voinești, jud. Satu Mare, inf. Ardele Domnica, 24 de ani). Sau o altă strigătură, din aceeași zonă, care atestă, între altele, persistența cîntecului în mediul lui tradițional: „Nu m-o făcut mama doamnă/ Să horesc la difuzoară,/ Nici pe mîndru domnișor,/ Să horească-n difuzor" (Bicsad, jud. Satu Mare, inf. Tătaru Floare, 20 de ani).

Schema generală a unui cîntec pe o temă foarte frecventă în satul nostru contemporan, cîntec cules în anul 1978 din depresiunea Huedinului, amintește schema unui cîntec tradițional: „O săracu șoferu,/ Cînd vede cîte-o nevastă/ Scoate capu pă fereastră/ Și-i tă' face cu mîna/ Și-i arată cabina ;/ Cînd vede cîte-o bătrînă/ Să bagă cu capu-n frînă" (Călățele, jud. Cluj, inf. Mateș Maria, 21 de ani și Lupaș Sabina, 29 de ani). Textul următor, avînd un caracter satiric și umoristic, a fost cules în aceeași localitate și de la aceleași informatoare și el dezvăluie o realitate mai generală a epocii noastre: „Foaie verde viorele,/ Sîntem două surorele/ Măritate-n Călățele/ Și bărbați ni-s buni tare,/ Nu au funcție pre mare,/ Da' ne țîn doamne acasă/ Și la lucru nu ne lasă".

Alături de asemenea creații, ireproșabile din punct de vedere politic și ideologic (fără să fie însă lozincarde ca cele publicate), a căror autenticitate populară nu poate fi pusă la îndoială și care conțin totodată imagini semnificative din existența țărănimii noastre din ultimele decenii, epoca de după război (și îndeosebi primii 20 de ani) a produs și un alt gen de creații, la fel de realiste, care însă, datorită conținutului lor, n-au putut vedea atunci lumina tiparului, dar care, privite prin prisma amintitelor realități ale vieții satului și ale conștiinței țărănimii, ne apar pe deplin justificate. Din motive lesne de înțeles, în investigațiile lor pe teren, cercetătorii de specialitate le-au evitat cel mai adeseori, după cum, din aceleași motive, înșiși interpreții lor le ascundeau de regulă auzului celor veniți din mediul urban, cîntecele acestea avînd o circulație „discretă", dar efectivă, chiar în colectivitatea satului. Sub raport tematic ele nu ajung la diversitatea așa-ziselor „cîntece noi", datorate, cum spuneam, unor lăutari profesioniști, activiști culturali etc., inspirația creatorilor mărginindu-se de regulă la problematica vieții lor locale, cotidiene, care era tratată potrivit cu mentalitatea și cu propria putere de înțelegere a evenimentelor. Astfel, cîntecele acestea se apropie uneori ca tonalitate de tradiționalele cîntece sociale. Iată un asemenea text (strigătură) notat de noi în toamna anului 1951, în satul Cătina, jud. Cluj (inf. Huruban Ileana, 58 de ani și Păcurar Teodor, 29 de ani), text care continua să circule încă la doi ani de la colectivizarea satului: „Tăt așe mă bate gîndu,/ Să-mi vînd casa și pămîntu,/ Să le vînd și să le beu,/ Că tăt *iște* mi le ieu!/ Boii i-am dat la Comcar,/ Grău la Comcereal,/ D-ista bine n-am văzut/ De cînd maica m-o făcut!".

Alteori cîntecele de acest gen au un aer de șagă, venind să confirme o dată în plus adevărul că dintotdeauna țăranul a știut să treacă mai ușor peste dificultățile ce-i apăreau în cale, persiflîndu-le. Așa e cazul unor creații inspirate de întîile încercări de introducere a iluminatului electric la sate, cînd improvizațiile la care se recurgea adesea ofereau suficiente ocazii pentru cristalizarea unor cîntece umoristice; sau măsurile ce s-au luat, în aceeași perioadă, pentru plata în natură a unor produse industriale cum erau petrolul, bumbacul ș.a. O astfel de creație face elogiul găinii, pentru că aceasta poartă în sine, într-un anume loc, o sondă dătătoare de lumină, creația făcînd totodată elogiul (desigur în sens ironic) poporului care i-a implantat-o, mai exact, aceluia care a oferit modelul și nevoia acestui gen de comerț: „Țucu-ți . . . tău, găină,/ Că din ... ne dai lumină,/ Slavă poporului rus,/ Că sonda-n ... ţi o pus! (Băseşti, jud. Maramureş, 1970, grup de femei).

Se pare că în evoluţia lor cîntecele populare pe teme noi s-au orientat îndeosebi către satiric şi umoristic, obiectul satirei şi al umorului constituindu-l, de regulă, conduita femeilor în lipsa de acasă a bărbaţilor, care făceau naveta la oraş, sau anumiţi inşi din administraţia satului, care prin conduita lor nu făceau altceva decît să compromită înseşi instituţiile pe care le reprezentau. Atît prin structură, cît şi prin funcţia lor, cîntecele acestea stau alături de vechile cîntece satirice, îndeplinind un rol social pozitiv în colectivităţile noastre săteşti. Numărul acestui gen de cîntece care circulă în lumea rurală este imens. Exemplul pe care îl citez nu este nici cel mai concludent şi mai ales nu este cel mai realizat artistic; are, în schimb, avantajul de-a fi fost surprins în plină circulaţie folclorică, într-un sat de pe valea inferioară a Someşului: „Colectiva-i menaj mare,/ Cine fură-acela are./ Brigadirii-s oameni buni tăţi,/ Nu ne cată pă la chiloţi./ Desfăcînd grăunţăle/ Le băgăm pe la spăcel,/ Ca să le dăm la purcel,/ Să hie purcelu bun,/ Că-i aproape de Crăciun./ De-aş fura-un car de mălai/ N-ar mai hi de mine vai,/ Nu m-ar pune de şofer,/ M-ar pune de casier ;/ De-aş fura cară mai multe,/ M-ar pune de preşedinte" (Sălsig, jud. Maramureş, 1979, culeg. prof. Ana Sava.)

Referindu-ne la creaţiile despre care spuneam că, datorită conţinutului lor, n-au putut vedea pînă acum lumina tiparului, se pune problema dacă ele se înscriu efectiv în sfera noţiunii de folclor, cu atît mai mult cu cît — aşa cum menţionam — ele au avut la vremea apariţiei lor o circulaţie relativ „discretă". Certă este provenienţa lor populară, folclorică, spontaneitatea şi inspiraţia lor realistă. Despre amploarea şi durata circulaţiei lor în masa populară, o circulaţie despre care ceea ce ştim este că nu a fost susţinută prin nici un fel de artificiu, aşa cum s-a întîmplat în cazul aşa-ziselor „cîntece noi", despre măsura în care au devenit aşadar bunuri folclorice propriu-zise ne pot vorbi doar variantele lor, dacă ele vor fi fost înregistrate, cel puţin în unele cazuri. Este foarte probabil că unele dintre ele ar putea fi regăsite în cîntecele mai recente, după cum este sigur că altele, cele mai numeroase, au fost date uitării pe măsură ce au fost depăşite condiţiile care le-au scos la iveală. Oricum, creaţiile din amintita categorie trebuie considerate cel puţin ca fenomene semnificative pentru epoca în care au apărut, ilustrînd viaţa folclorică a acesteia.

Aşa cum am văzut, adevăratul folclor nou şi în general viaţa folclorică complexă a epocii la care ne referim nu apare decît sporadic în colecţiile tipărite pînă în prezent. *Se reflectă ea oare, şi în ce măsură anume, în arhivele instituţiilor noastre de specialitate?* Este ştiut că acestea beneficiază de un foarte bogat fond de informaţii cu privire la viaţa diverselor categorii folclorice, la ponderea ce o au în epocă, la structura repertoriului satelor etc. Ar fi de văzut dacă nu cumva arhivele personale conţin informaţii suplimentare, care să lumineze şi acele aspecte ale vieţii folclorice care n-au intrat în colecţiile publicate şi în arhivele oficiale. În caz contrar, deşi este încă atît de aproape de noi, viaţa folclorică a epocii de care ne ocupăm riscă să rămînă inaccesibilă unei cercetări ştiinţifice temeinice şi cuprinzătoare, să rămînă astfel mai puţin cunoscută decît cea a unor epoci anterioare. Faptul ar fi cu atît mai regretabil cu cît este vorba de o epocă distinctă în ceea ce privește cuantumul de istorie pe care îl concentrează în paginile ei.

În afară de aceasta, cred că este momentul ca măcar de aici înainte să se facă distincția necesară între creația folclorică și creația artistică de amatori, cele două categorii de creații să fie tratate corespunzător, atît în activitatea editorială, cît și în difuzarea lor prin mijloacele mass-media. Așa cum spuneam, creația artistică de amatori își are rosturile ei pozitive în viața contemporană, și cred că nimeni nu are nimic împotrivă cînd se pune problema valorificării ei prin tipar, prin radio și televiziune sau scenic, în cadrul unor spectacole, cu condiția să fie de calitate, să educe corespunzător masele, inclusiv din punct de vedere estetic. Dar toată această acțiune de valorificare nu trebuie făcută în numele folclorului, punîndu-se în seama acestuia ceea ce nu-i aparține. Altfel, promovăm falsul și creăm confuzii, atît în rîndurile cercetătorilor, cît mai ales în ale publicului larg. Procedînd astfel, nu facem un serviciu nici științei și nici culturii noastre, ci dimpotrivă. Nu avem dreptul să ne amăgim nici pe noi înșine, nici pe cei pe care sîntem chemați să-i îndrumăm și mai cu seamă nu avem dreptul să-i inducem în eroare pe cei ce vor veni după noi. Cinstea și obiectivitatea sînt atribute esențiale ale științei; fără ele nu există știință.

THE RESEARCH OF THE ROMANIAN FOLKLORE IN THE LAST FOUR DECADES AND OUR ARCHIVES OF FOLKLORE

(Abstract)

The article represents the text of a scientific paper which D. Pop presented on the 26th of September 1980, on the occasion of a jubilee session that celebrated 50 years since the foundation of the Archives of Folklore of the Romanian Academy in Cluj-Napoca; the paper could not be published under the well-known conditions of the last decade.

The author deals with the modality in which the archives mirror folklore life between 1940 and 1980, one of the most troubled period in our history. The numerous calling-ups started in 1939, the war and its victims followed by territorial loss, as well as the departure of the population, etc. brought about a substantial cut in the activity of collecting folklore. The post-war situation up to the foundation in 1949 of the Institute of Folklore in Bucharest was not satisfactory either. In this period and mainly immediately afterwards, the observation of the folklore reality is artificially oriented towards the research of some new aspects of a political nature. There were published especially after 1950, numerous "new creations", most of which being versified slogans or pieces manufactured by professional fiddlers or cultural activists. Obviously these creations have no value for the understanding of the folklore life in Romania at that time.

But the traditional Romanian village created, even in that period of time, genuine folk productions, which had a "discreet" circulation

and were not recorded for reasons which can be easily understood. They have a satirical and humorous character illustrating a specific modality of the Romanian peasant to rally the evils that had come over him for such a long time. Some such examples are quoted.

The author indirectly appeals to further collecting and valuing the folk creations for the purpose of knowing the reality of the life of folklore of that period.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **CAIETELE ARHIVEI DE FOLCLOR A MOLDOVEI ȘI BUCOVINEI.** După cercetările unor muzeografi și etnografi ca Angela Pavelic Olaru, Melania Ostap, Angela Tomaselli-Holban și Eugen Holban, Dorina Ichim, Elena Florescu, Emilia Pavel, care au adus contribuţii remarcabile la cunoașterea ţesăturilor și cusăturilor din diverse zone ale Moldovei, o nouă lucrare vine să releve varii aspecte ale vechii tradiţii a ţesutului și brodatului artistic din spaţiul amintit. Autorii acestei lucrări, Silvia Ciubotaru și Ion H. Ciubotaru, nu se află la prima lor carte de acest fel, ci se remarcaseră încă din 1982 cu lucrarea *Ornamente populare tradiţionale din zona Botoșanilor. Cusături, ţesături.* Lucrarea cea mai recentă, *Ornamente populare tradiţionale din Moldova* (1988), este rodul unor cercetări de teren care au durat două decenii, în aproape 500 de localităţi. În acest timp autorii au făcut observaţii complexe asupra obiectului lor de cercetare, însă în studiul la care ne referim s-au fixat doar asupra laturii decorative a ţesăturilor și cusăturilor. Studiul introductiv (60 p.) stăruie, între altele, asupra funcţionalităţii rituale și ceremoniale a ţesăturilor ţărănești, asupra tipurilor de ornamente, compoziţiei și cromaticii. Urmează 314 planșe alb-negru, o bibliografie și 48 fotografii color.

★

Folcloriștii muzicali ai Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei, Viorel Bîrleanu și Florin Bucescu, își propun să prezinte în *Melodiile de joc din Moldova* (1990) ,,melodica jocului popular din Moldova, așa cum se manifestă ea astăzi''. După ce au ascultat și notat — de la interpreţi la fluier, lăutari ţărani, interpreţi la frunză, cobză, ţiteră, solz, drîmbă, ocarină — 3 000 de melodii de jocuri populare, au reţinut pentru volumul acesta aproape 800 de melodii. Autorii au ,,urmărit reprezentarea cît mai exactă a tuturor categoriilor muzicale luate în discuţie, ilustrarea particularităţilor pe care le relevă fiecare zonă în privinţa repertoriului, evidenţierea specificului local'', pe prim-plan stînd criteriul estetic. Clasificarea melodiilor au făcut-o după criteriul circulaţiei (zonale sau locale), după categoria coregrafico-muzicală, după forma arhitectonică, după structura scărilor muzicale.

Această nouă lucrare se alătură volumului din anul 1979, ,,*Bătrîneasca*''. *Doine, bocete, cîntece și jocuri din ţinutul Rădăuţilor (cercetare monografică)*, cu care au debutat Caietele AFMB. (*I.D.*)

● **STUDIU AMERICAN DESPRE FOLCLORUL DIN MARAMUREȘ.** Sub titlul *The Wedding of the Dead: Ritual, Poetics, and Popular Culture* (Nunta mortului: ritual, poetică și cultură populară) cercetătoarea Gail Kligman publică la Berkeley, University of California Press, 1988, un amplu studiu (XIII + 410 p.) despre obiceiurile ciclului familial practicate încă în societăţile tradiţionale din nordul României, mai precis în Ieud, Maramureș. Așa cum rezultă din comprehensiva prezentare făcută cărţii de Margaret Hiebert Beissinger în ,,Journal of American Folklore'' (vol. 102, nr. 405, iulie-septembrie 1989, p. 351 — 353), autoarea și-a extras datele printr-o meticuloasă cercetare de teren, efectuată sub îndrumarea unor reputaţi etnologi români în timpul mai multor șederi în zona respectivă, însumînd, de-a lungul unui deceniu (1978 — 1988), circa 17 luni de contacte directe cu oamenii locurilor.

Obiectivul studiului îl constituie, cum remarcă recenzenta, cercetarea poeziei tradiţionale ,,ca o formă potenţială de expresie culturală'', care îi permite să descifreze ,,perplexităţile și adaptările pe care le trăiesc ţăranii, cu care se confruntă ei și la care sînt forţaţi adesea într-o lume în schimbare''.

Este, cum se vede, un studiu de folclor contemporan, un ,,studiu de caz" cum se spune, în care perspectiva sociologică se îmbină cu demersul etnologic și cu analiza poetică a textelor, un studiu cum, practic, nu ar fi putut să apară la noi în ultimele decenii, tocmai pentru că aruncă o lumină (uneori crudă, e drept !) asupra consecințelor dramatice ale schimbărilor radicale suferite de satul românesc contemporan, chiar dacă pentru țăranii din Ieud imaginea lumii părea încă a fi ,,o remarcabilă rămășiță a unui mod aproape primordial de ordonare a universului". Prins, totuși, între două forțe opuse — tradiția și modernitatea — Ieudul trăiește, scrie Gail Kligman, ,,o criză de identitate".

Cercetarea are în vedere organizarea socială a comunității, subliniindu-se patriarhalitatea acesteia, element fundamental ,,pentru înțelegerea modului cum satul funcționează", după aprecierea recenzentei.

Reconstituirea exactă, detaliată a obiceiurilor de nuntă și de înmormîntare (vorba aceasta din urmă era un subiect *tabu* pînă nu de mult, deși cîteva lucrări remarcabile românești s-au ,,strecurat", văzînd lumina tiparului în ultimii ani !), constatarea similitudinilor ,,izbitoare" dintre aceste rituri de trecere (la nivel macrostructural ele au fost semnalate și puse în evidență încă din 1909 de A. van Gennep în *Les Rites de Passage*) reprezintă fundamentul celui mai dens capitol al lucrării — *nunta mortului*. ,,Tinerii care mor prematur, înainte de a se fi căsătorit — notează Margaret Hiebert Beissinger în recenzia sa — au parte de o nuntă simbolică integrată în ritul funerar ; acesta este un moment necesar pentru călătoria lor în lumea celor morți". Notabilă, în acest context, se înfățișează analiza poeziei orale care însoțește ceremonialul, ca o modalitate metaforică de a controla ,,anxietățile inerente ciclului vieții".

Autoarea prezentării, ea însăși o bună cunoscătoare a limbii române și a folclorului românesc (a susținut, în 1984, la Harvar University, teza sa despre repertoriul epic al lăutarului Costică Staicu din Blejești, Teleorman, în curs de apariție, sub titlul *The Art of the Lăutar. The Epic Tradition of Romania)*, formulează și cîteva obiecții referitoare la cartea concetățenei sale, între care folosirea ,,liberă" a termenului ,,poetics" din titlu care — se spune pe bună dreptate — înseamnă ,,studiul teoriei poeziei" (ceea ce autoarea nu face, de fapt) ; includerea în textul englezesc a unui număr prea mare de expresii și cuvinte românești (dialectale) care, departe de a face textul mai explicit (cum s-a mizat), ,,fragmentează semnificativ lizibilitatea cărții" : în fine, unele greșeli ,,șocante" de gramatică a limbii române.

Cu toate acestea, aprecierea generală este favorabilă și formularea de la p. 279 a studiului semnat de Gail Kligman considerată pe deplin întemeiată ,,Sătenii din Ieud, ca și alte populații subdezvoltate ale lumii (*underdeveloped peoples of the world* — !!!, n.n., N.C.) au fost destul de abrupt confruntați cu 'modernitatea'. Desigur, experiențele lor de viață își au temeiurile în particularitățile istoriei. Dar experiența lor consună profund cu a noastră, (căci) nici modernitatea noastră nu a rezolvat ambiguitățile care înconjoară viața, moartea, specia și natura".

Astfel de ,,studii de caz", realizate de cercetători străini asupra fenomenului folcloric autohton, au mai apărut în ultimele decenii, suplinind o carență impusă de ,,politica culturală" a vechiului regim, preocupat să ascundă și să falsifice pe cît posibil realitatea satului românesc și a culturii lui contemporane. Se deschide acum posibilitatea de a confrunta, științific vorbind, pe baza acestor investigații și a observațiilor proprii, viziunea străinului cu aceea a nativului, spre folosul cunoașterii mai depline și mai exacte a ethosului românesc. *(N. Constantinescu)*

DESPRE O ANUME TREAPTĂ A REALITĂȚII COSMICE SAU DESPRE ÎNCEPUTUL DEVENIRII

ADRIAN ȘUȘTEA

I

După cum știm, gîndirea poporană consideră că *buricul pămîntului* „,e centrul său''. Este ,,locul'' de unde a început crearea lumii. Căci ,,locu vine odată cu lucru''; ,,nu se poate să fie loc fără lucru''[1]. Or acest ,,loc'', care vine o dată cu lucrarea unor principii contrare, echivalează în cosmogonia poporană cu ,,turtița'' primordială. Spunem, de aceea, că devenirea nu poate fi decît actualizarea ,,chipului'' sau ceea ce dă materiei putința de a exista. Adică o formă care o face să se înfățișeze, dar să și existe ca atare [2].

,,Si le centre est l'image de la coïncidence des opposés selon Nicolas de Cusse, il est à concevoir comme un foyer d'intensité dynamique. Il est le lieu de condensation et de coexistence des forces opposées, le lieu de l'énergie la plus concentrée. C'est tout le contraire ou de l'équilibre des complémentaires.

Le centre n'est donc point à concevoir, dans la symbolique, comme une position simplement statique. Il est le foyer d'où partent le mouvement de l'un vers le multiple, de l'intérieur vers l'extérieur, du non-manifesté au manifesté, de l'éternel au temporel, tous les processus d'émanation et de divergence, et où se rejoignent, comme en leur principe, tous les processus de retour et de convergence dans leur recherche de l'unité'' [3]. Considerăm interesant să subliniem că gîndirea poporană constată îndeobște același lucru. Iată, de pildă, o legendă etiologică, atestată în cîteva variante în Moldova, Muntenia și Transilvania, unde se spune că ,,la început toată lumea era sub apă și numai un petec de pămînt s-a găsit uscat, unde dormea doi frați: Dumnezeu și dracu'' [4]. Avem, de la început, posibilitatea de a sesiza că acest ,,petec de pămînt'', de la care pornind lumea este săvîrșit cît mai potrivit scopului său, se identifică practic cu *omphalos thalassēs*. Vom regăsi, de altfel, aceeași

---

[1] Ernest Bernea, *Cadre ale gîndirii populare românești. Contribuții a reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*. Cu o postfață de Ovidiu Bârlea, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 105.

[2] E. Bernea, *op. cit.*, p. 107.

[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982, s.v. *centre*.

[4] *Legende populare românești*, I, Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, București, Ed. Minerva, 1981, p. 171.

REF, tom 35, nr. 2, p. 141—154, București, 1990

idee într-o legendă din Bujoreni — Argeș: „La buricu pămîntului e sorbu mărilor, care înghite toate apele din lume”[5]. În altă parte se vorbește de „sorbul pămîntului”, dar se precizează că „e în mijlocul mării”[6]. Se vede dar că buricul pămîntului este „locul” definit ca potențialitate a lumii în mijlocul apelor primordiale. Iar întrucît materia originară este doar potențialitate, trebuie ca și cele două forțe care tind să exercite o acțiune asupra ei să revină pentru început la aceeași stare. Căci legendele spun, cum am arătat deja, că demult, cînd totul era întuneric beznă și numai apă, doar un „petic de pămînt s-a găsit uscat, unde dormea doi frați: Dumnezeu și dracu”. Or „somnul” exprimă întotdeauna starea de potențialitate. Singura, altfel spus, în care contrariile pot dăinui în același timp într-un lucru[7].

Cum e și firesc însă, buna întocmire a lumii implică mișcarea ca devenire. Pentru aceasta este nevoie ca principiile care provoacă mișcarea să treacă de la starea de posibilitate la existența în act. Dar, spune Aristotel, „e peste putință ca aceste două contrarii înseși să existe în act în același timp și în același lucru”. Așa se întîmplă că avem un singur principiu care năzuiește spre *entelécheia*. Cu alte cuvinte, în cosmogonia poporană, actul realizat care nu mai implică devenire se datorește unei forțe în acțiune ce poartă numele de Dracul. Deoarece materia însăși are permanent o pornire către desăvîrșire, iar posibilitatea de a ajunge să atingă scopul pe care îl urmărește este condiționată de tendința lui Dracu de a acționa sub atracția cauzei finale, e limpede că întregul proces al devenirii cosmice pune în evidență o sinergie. Ceea ce înseamnă că, deși materia are o tendință către determinare, de vreme ce dorința de mai bine, considerată pretutindeni ca necesară, îndreaptă totul către perfecțiune, ea nu este totuși capabilă de activitate. De aceea este nevoie de o „forță cosmică” dotată cu „înțelepciune”, care să lucreze direct asupra ei, stăpînită de aceeași dorință. Spunem deci că, potrivit gîndirii poporane, devenirea este o acțiune simultană, îndreptată în același sens, a două tendințe de naturi diferite.

Cînd vorbim însă de trecerea materiei de la starea de potențialitate pură la o primă determinare, care este „turtița” primordială, trebuie să avem în vedere că ea nu se poate realiza decît cu ajutorul lui Dumnezeu. După cum se vede, sub influența lui Dumnezeu, materia nu devine în întregime actualitate. Ea nu se realizează pe deplin, este doar o perfecțiune relativă. Nu e lipsită de formă, dar dorința de mai bine o face să tindă către forma deplină, să caute a se realiza integral. Tocmai pentru că Dumnezeu imprimă materiei o determinare parțială, deloc compatibilă cu tendința ei către perfecțiune, este posibil ca Dracul să solicite în continuare materia cu gîndul la actualitatea pură. Starea, adică, prin care „forma” exprimă existența deplin realizată.

Este bine să observăm așadar că tendința oricărei existențe cosmice de a lua o formă cît mai apropiată de perfecțiune capătă în fond caracterul unui proces de determinare progresivă. Ca atare materia nu poate fi decît într-o continuă dependență de „forțele” care își exercită acțiunea asupra ei. Dezvoltările succesive, pe care Dumnezeu şi Dracul le imprimă materiei, au ca scop trecerea de la potenţialitate la actualitate. Deoarece termenii de potenţialitate şi actualitate se iau drept contrarii, fiind deci termenii extremi în legătură cu schimbarea, e necesar ca şi cele două forţe în acţiune să se înfrunte şi să se combată, adică să primească definiţia contrariilor. Iar de vreme ce, contrarii fiind, ajung să producă ceva laolaltă, este firesc ca ele să fie trecute şi în rîndul relativelor.

---

[5] *Ibidem*, p. 183.

[6] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 80.

[7] Cf. Aristotel, *Metafizica*, IX (Θ), 9. 1051 a.

Ceea ce ne interesează acum este acea formă a lumii, prea puţin determinată încă, pe care Dumnezeu o imprimă materiei primordiale şi care poartă cel mai adesea numele de ,,buricul pămîntului''. E, prin urmare, evident că, deşi buricul pămîntului nu trebuie considerat în întregime actualitate, căci, precum se ştie, el implică în continuare devenirea, putem numi această stare a materiei o ,,treaptă a realităţii cosmice'' [8]. După cum am văzut însă, gîndirea poporană desemnează această ,,treaptă a realităţii cosmice'' drept starea primordială a lumii sau începutul propriu-zis al devenirii. Altfel spus, consideră actualizarea relativă a unei posibilităţi ca pe însăşi realitatea originară, materia nedeterminată care, ca potenţialitate pură, nu este capabilă de activitate. Scopul urmărit este acela de a face mai accesibilă cunoaşterii sensibile definiţia materiei ca realitate obiectivă şi, în consecinţă, de a arăta că devenirea nu înseamnă producere din nimic. Trebuie să existe, prin urmare, ,,ceva'' care devine, un substrat nedeterminat care tinde el însuşi să-şi depăşească condiţia primordială. Or, aşa cum Heraclit, deşi ,,întrevede abstractul'', îl exprimă totuşi cu o noţiune concretă, dat fiind că gîndirea poporană nu se defineşte încă independent de realitatea perceptibilă, va recurge, în acelaşi sens, la considerarea unui principiu material, determinat, explicînd, cum spuneam, devenirea în raport cu o primă treaptă a realităţii cosmice. Vom observa, de altfel, că o caracteristică a cosmogoniei poporane este tocmai apelul permanent la realitatea concretă, încercarea de a enunţa principii abstracte uneori chiar sub forme antropomorfizate. Cu toate acestea, buricul pămîntului nu găseşte în imaginaţia poporană o reprezentare simbolică. Legendele spun, e drept, că Dumnezeu a făcut ,,turtiţa'' ca un pat; altele susţin că Dracul îi sugerează lui Dumnezeu să facă un ,,petec de pămînt ca un scaun''; că ,,la o margine [Dumnezeu] a făcut turtiţa în chip de spătar''; ca o ,,pătură deasupra apei''; sau că, în fine, Dumnezeu a pus un ciomag pe apă şi, împreună cu diavolul, au întins o basma în capul ciomagului de sus, au spoit basmaua şi astfel s-a făcut pămîntul. Nu am găsit însă nicăieri menţionat un ,,loc'' pe care buricul pămîntului să fie înfăţişat potrivit unor asemenea imagini. Nici un obiect ritual care să poată servi de model pentru *omphalos*. Ceva, adică, de tipul acelor *kudurru* babiloniene în raport cu care F. Poulsen [9] este tentat de a explica originea *omphalos*-ului grec. Jean Defradas spune însă că ,,il suffit de parcourir les reproductions données par Poulsen lui-même pour voir que la forme, originairement phallique et dressée du kudurru n'a que peu de rapports avec la forme plus écrasée et plus régulière de l'omphalos delphique"[10]. Putem remarca și faptul că Édouard Dhorme, de pildă, nu se pronunță nici măcar formal asupra interpretării acestor *kudurru* ca imagini corespunzătoare *omphalos*-ului delphic și, cu atît mai mult, nu confirmă deloc ipoteza că ele reprezintă, la babilonieni, buricul pămîntului[11].

---

[8] Expresie folosită de P. P. Negulescu, *Scrieri inedite*, IV — *Problema cosmologică*. Ediţie îngrijită, cu studiu introductiv şi note de Nicolae Gogoneaţă, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1977, p. 214.

[9] F. Poulsen, *Delphische Studien*, 1924, p. 36—40.

Cît privește expresia ὀμφαλὸς γῆς, Jean Defradas susține că : „Le premier sens du mot ὀμφαλός, équivalent du latin umbo, c'est la ⟨bosse⟩, la bosse qui est au centre du bouclier, ou la petite bosse que le nombril fait au milieu du ventre. Il faudrait donc entendre ⟨bosse de terre⟩, c'est-à-dire que nous retrouverions les interprétations que nous avons précédemment rencontrées : l'omphalos de pierre pourrait être le symbole d'un tertre, d'un tumulus et peut-être aussi d'un tombeau.

Mais l'emploi courant du mot ὀμφαλός pour désigner l'ombon d'un bouclier en a fait le synonyme de ⟨point central⟩ et l'image du monde, que les anciens se représentaient comme un grand disque, devait nécessairement faire naître l'idée d'un centre du monde, qui serait représenté comme l'ombon du bouclier. Idée que l'on trouve suggérée dans Homère, quand il parle de l'île d'Ogygie,

ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης

ce qui semble impliquer la notion correspondante : d'ὄμφαλὸς γῆς encore que, ni chez Homère, ni chez Hésiode, il n'en soit question, même pas on l'a vu, quand il s'agit de Phythô. Nous pouvons donc supposer que cette notion de centre du monde n'est apparue qu'assez tard, et nous penserions volontiers qu'elle naquit dans ces pays d'Ionie, d'où les navigateurs partaient pour toutes les directions du monde connu"[12].

O dată cu aceasta se vede că ceea ce constituie pentru mentalitatea greacă mai mult o reprezentare mitică este cu suficiență exprimat în gîndirea poporană „printr-o primă formă de abstractizare" (în paralel, concepția lui Francis Macdonald Cornfort despre fenomenul grecesc[13], în comentariul lui Anton Dumitriu[14]. Aspect care aduce, credem, o lămurire în ceea ce privește absența unei reprezentări rituale a buricului pămîntului în tradiția poporană. O formă intermediară în procesul devenirii poate fi enunțată în metafore ale tradiției mitice și chiar ipostaziată ca alegoremul centralității. Pentru gîndirea rațională însă este imposibil ca potențialitatea pură, întrucît e nedeterminată și deci contrară „formei", să fie metaforizată iconic.

„Am putea postula deci o filiație directă între starea mythică intelectuală și aceea rațională. După Cornford, filosofii nu fac decît să reia într-un limbaj diferit ceea ce se găsea deja în mythuri. ⟨În filosofie — scrie el — mythul este raționalizat⟩"[15]. Iată dar pentru ce, în gîndirea poporană, un motiv mitic, cum este „buricul pămîntului", apare integrat într-o schemă rațională.

---

[10] Jean Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris, 1954, p. 103.

[11] Édouard Dhorme, *Les religions de Babylonie et d'Assyrie*, Paris, 1949.

[12] J. Defradas, *op. cit.*, p. 108.

[13] Francis Macdonald Cornfort, *From Religion to Philosophy*, Londra, Arnold, 1912.

[14] Anton Dumitriu, *Alétheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică*, București, Ed. Eminescu, 1984, p. 89—90.

[15] *Ibidem*, p. 90.

Să cercetăm acum care este poziția mitică în această problemă. Strabon, de pildă, spune că la renumele oracolului de la Delphi a contribuit întrucîtva și situația deosebit de prielnică a locului. „Căci se afla cam în centrul întregii Elade, a celei din interiorul Isthmului ca și a celei din exterior. El a fost socotit chiar centrul întregii lumi populate și a fost numit ⟨buricul pămîntului⟩, plăsmuindu-se și un mit pe care îl redă Pindar; acesta povestește că aici s-au întîlnit vulturii trimiși de Zeus, unul de la asfințit, altul de la răsărit; alții susțin că erau corbi. Ba se mai arată chiar un buric în templu, acoperit în fașe, și, pe el, cele două chipuri de vulturi de care vorbește legenda”[16].

Să considerăm totodată informațiile oferite de Plutarchos *(De defectu oraculorum)*: „Se povestește — spune el — că niște vulturi sau niște lebede..., purtați de la extremitățile pămîntului spre mijlocul lui, ar fi căzut în unul și același loc de la Pytho, în preajma așa-numitului buric (al pămîntului). Mai tîrziu, cu scurgerea vremii, se spune că Epimenides din Phaistos a dovedit cît de greșit este acest mit cu privire la zeu și, după ce a primit un oracol neclar și ambiguu, ar fi spus:

Nu-i nici un buric la mijlocul gliei nici al mării.
Dacă există totuși vreunul, doar zeii-l cunosc, dar
Neștiut e de oameni”.

Spiritul (menos) de după (epi) somn, care a avut deci drept dascăl un somn îndelungat, precum și un vis, poartă firesc o revelație, dar e anevoie de crezut că îi pot rămîne necunoscute tocmai semnificațiile unor rituri de consacrare. Trebuie să observăm de altfel că în concepția cosmogonică a lui Epimenides principiile sînt de natură materială: din Aer și din Noapte s-au alcătuit toate. Zeus nu are nici o contingență cu devenirea principalelor aspecte ale lumii materiale. Așa încît cunoașterea locului unde se află „buricul pămîntului” îi va rămîne multă vreme o taină. Numai că Zeus găsește și în această problemă o soluție extraordinară: el recurge pur și simplu la un ritual de aflare și consacrare a centrului lumii. Știe desigur că, deși nu este cauza bunei orînduiri a lumii, deține toate prerogativele unei „puteri” absolute. Iar cunoașterea, care este un act de „dominare”, de „stăpînire” a ceva, îl poate exprima tocmai ca o forță în acțiune, cuprinzînd laolaltă tot ceea ce a fost orînduit dar penetrează în zona „eternului” printr-o continuă devenire. Pe scurt, Zeus găsește că, prin funcția lui activă, un act ritual de consacrare asigură cunoașterea, constituie, altfel spus, o modalitate a cunoașterii care se justifică în perspectiva participării în *logos*-ul „divin”, universal. Pe baza unei experiențe concrete, în care, cum spune Heraclit, înțelept este să mărturisești că toate sînt unul, se poate gîndi și acționa cu totul neafectat de un *logos* particular. Realitatea în forma ei universală nu este nicidecum voința lui Zeus: „începutul” este o unică experiență care aparține demiurgului. Zeus „domină” numai peste buna orînduire a lumii, o „îmbrățișează”, fără să intervină în rînduiala ei.

Să reținem și faptul că „Philolaos ⟨a conceput⟩ focul în mijlocul ⟨naturii⟩, împrejmuind centrul, pe care-l numește «Vatra Universului» și «casa lui Zeus», «maica zeilor», «altarul», «continua legătură» și «măsura Naturii». Tot el afirmă că «primul care se întocmește armonic,

---

[16] Strabon, *Geografia* IX, III, 6.

Unul, în miezul Sferei, se numește Vatra [Hestia] »". Se vede dar că față de teoria geocentrică, tradițională, Philolaos promovează *pyrocentrismul*, corelativ însă cu un alt foc periferic, învăluind ca o circumferință întregul Univers. Este interesant de semnalat aici că în gîndirea poporană, unde cosmologia se reduce în mod sistematic la geogonie, focul din ,,miezul Sferei'' este substituit prin focul din ,,inima'' sau ,,miezul pămîntului''. După cum subliniază T. Pamfile, despre inima sau miezul pămîntului se spune că-i un amestec de apă și foc cărora li s-a lăsat de Dumnezeu sarcina de a se înfrîna unul pe altul, căci ,,de n'ar fi foc care s'o mai fiarbă, s'o prefacă în aburi s'o mai usuce, s'o mai scadă, și-ar fi numai apă, aceasta ar țîșni în sus și-ar înneca pămîntul ; iar de-ar fi numai foc și n'ar fi apa care să-l mai potolească, acesta ar aprinde și ar arde lumea''[17]. Să observăm însă că, potrivit credințelor poporane, focul nu a fost nicicînd ,,Unul primordial'' devenind apoi ,,foc central'' în geogonie sau, într-o accepție mai largă, definind ,,centrul'' unui Univers armonic alcătuit. El prezintă de la început un element contrar care îi stăvilește expansiunea, dar cum acesta riscă, la rîndul lui, să intre în expansiune, revine ineluctabil la privațiune. Principiul echilibrului în cosmogonia poporană se întemeiază evident pe armonia contrariilor. Pretutindeni unde textele vorbesc despre un mijloc al întregului *kosmos* se insistă asupra faptului că acesta este un ,,principiu al creșterii'' ; or, după cum am văzut, numai fluxiunea ,,turtiței primordiale'' spre cele patru direcții cardinale este concepută ca un proces al ,,creșterii '' armonice[18].

Conform geometrismului arhaic, configurarea pămîntului în temeiul unui model sferic presupune cu necesitate o suprafață, o rază și un centru. Reiese totodată că ,,potrivit normelor axiologice străvechi și ierarhiei valorilor din religia naturistă, punctele extreme valorează mai mult decît cele intermediare ; în construcția sferei acestea se găsesc la extremitățile razei. Vom avea deci periferia și centrul sferei, cele mai nobile puncte din Univers''[19]. În ,,centru '' prevalează *armonia*[20], ,,căci armonia este un amestec și o potrivire a unor contrarii'', iar în concepția poporană este bine atestată ideea că în mijlocul pămîntului e un fel de tensiune (,,încordare'') produsă de o echilibrare a energiilor opuse. Cîtă vreme însă centrul nu se află în poziție intermediară pare firesc ca el să fie considerat ,,limită'', așadar o limită interioară în opoziție oricum cu circumferința sau ,,partea cea mai îndepărtată'' a pămîntului, socotită margine *(peras)* și echivalată cu apa. Pe de altă parte, observăm că deși apa comportă prin unul din atributele sale caracterul *apeiron*-ului, nu se poate spune despre ea că este un *peri-ekhon*, ce ,,învăluie și ține laolaltă'' întreaga alcătuire a *cosmos*-ului. Așa, de pildă, cum la Anaximandros ceea ce învăluie pămîntul este unul din cele patru elemente : aerul, tot astfel, în cosmogonia poporană, doar pămîntul este înconjurat de apă. Anaximandros era încredințat că *apeiron*-ul învăluie cosmosul în totalitatea sa : ,,*L'apeiron* n'enveloppe pas directement la terre avec laquelle il n'est pas en proximité immédiate. L'*apeiron* enveloppe le cosmos dans son ensemble, en tant que totalité des divers éléments'' [21]. Apoi, deoarece nu e peste putință să considerăm că, potrivit gîndirii poporane, universul este sferic și geocentric, rezultă firesc că centrul pămîntului este în același timp și centrul universului. De unde desigur și intenția de a reduce constant înfățișarea universului la forma sferică a pămîntului. La Platon regăsim pe cît posibil aceeași idee : ,,Non seulement Platon affirmé énergiquement la sphéricité du Monde dans son ensemble, mais il admet implicitement que la Terre elle-même imite la figure du Tout, au centre duquel elle se trouve placée'' [22]. Ceva mai mult : întrucît pămîntul se află plasat în centru și este raportat în chip egal față de extremități, pare imposibil ca el să se miște în direcții contrare, astfel încît, în mod necesar, stă pe loc [23]. J. Tricot notează, de altfel, că, potrivit lui Simplicius, *In Aristotelis De caelo Commentaria* 520, 14, ,,la forme sphérique est εὐνικητόν, tandis que la forme plate du disque terrestre est favorable à immobilité'' [24]. În concepția poporană, această stare de imobilitate este subliniată prin credința că pămîntul a fost fixat pe patru stîlpi (de sprijin) imediat după devenire : ,,pămîntul stă pe 4 stîlpi ce se reazămă pe 4 pești mari''. Se spune că Dumnezeu a făcut patru pești ,,fără samăn de lungi, de groși și de puternici'' ca să ție pămîntul în spate ; ,,și după ce l-a așezat pre fiecare la locul său, departe unul de altul, anume ca să le vie mai ușor de ținut pămîntul, le-a poruncit Dumnezău să șadă molcom, să nu se miște de fel din loc'' [25]. Prin Moldova, este bine atestată credința că ,,pămîntul stă locului'' [26], ceea ce ar fi doar consecința teoriei că pămîntul este un corp plat, în egală măsură depărtat de toate. Desigur, nu trebuie să trecem cu vederea nici faptul că pămîntul este purtat de apă, aceasta fiind versiunea cea mai veche care dezvăluie într-o formă mitică însăși natura principiului. Se știe, de pildă, că Thales considera apa ca principiul tuturor lucrurilor și demonstra că pămîntul este așezat pe apă. Anaximenes a afirmat că pămîntul este foarte plat și că aerul fiind principiul tuturor lucrurilor rezultă, în mod logic, că pămîntul este purtat de aer. E atunci limpede că pămîntul nu se înfățișează propriu-zis ca un principiu, dar rezultă dintr-un principiu, definit în ceea ce privește calitățile sale specifice. Iar de vreme ce nu e născut, ci există în cuprinderea principiului-apă, înseamnă că pămîntul însuși poate fi stabilit ca principiu. Damascius spune, în acest sens, că, potrivit cosmogoniei orfice, înfățișată de Hieronymos și Hellanikos, la început era apă și materie din care s-a constituit pămîntul, stabilind deci aceste două principii, adică apa și pămîntul [27]. Fiind un principiu, pămîntul este nenăscut și nepieritor („orice lucru născut — afirmă Aristotel — este obligat să aibă un sfîrșit" [28]). El este materie și ca atare este supus devenirii ; iar în virtutea faptului că procesul devenirii nu încetează, negreșit trebuie că acesta este cel mai important argument că lumea este nepieritoare.

---

[17] Tudor Pamfile, *Pămîntul după credințele poporului român*, Cultura Națională, 1924, p. 20.

[18] Vezi în acest sens și Adrian Șuștea, *Problema devenirii în cosmogonia poporană*, în REF, tom. 34, 1989, nr. 1, p. 45—58.

[19] *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, partea a 2-a, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 139, n. 116.

[20] Asupra acestei probleme cf. Adrian Șuștea, *La facerea lumii cerul era foarte aproape de pămînt*, în RITL, nr. 3—4, 1988, p. 161—169. Evanghélos Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, 1959 ; Armand Delatte, *Études sur la littérature phytagoricienne*, Paris, 1915.

---

[21] Jean Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, Paris, 1982, p. 202, n. 62, cu trimitere la Michael C. Stockes, *Hesiodic and Milesian Cosmogonies*, II, ,,Phronesis'', VIII, 1962, p. 30–31.

[22] Albert Rivaud, *Notice*, în Platon, *Œuvres complètes*, tome X, *Timée — Critias*. Texte traduit par..., Paris, 1925, p. 63 ; cu privire la sferă vezi și Luc Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Paris, 1974 ; Anders Olerud, *L'idée de macrocosmos et de microcosmos dans le Timée de Platon. Étude de mythologie comparée*, Uppsala, 1951.

[23] Aristotel, *De caelo* II, 13, 295 b 10.

[24] Aristote, *Traité du Ciel suivi du Traité Pseudo-Aristotelicien Du Monde*. Traduction et notes par J. Tricot, Paris, 1949, p. 104, n. 4.

[25] *Legende populare românești*, I, p. 180.

[26] A. Fochi, *op. cit.*, p. 78.

S-ar putea admite, pe de altă parte, că pămîntul, sub înfățișarea unei sfere, este în mod necesar în mișcare. Tofan Lența din Vîrlezi — Galați „zice că lumea are o osie de sus în jos ; ea pornește din bolta cerului și străbate mijlocu pămîntului. Așa se ține lumea și tot așa se mișcă" [29]. Prin jud. Olt întîlnim credința că „pămîntul este gogoneț (rotund), stă pe apă, dar ca să nu se cufunde în jos, are un picior în mijloc, înfipt în spinarea unui pește de la fund. Peștele se învîrte numai și învîrte și pămîntul. Drept deasupra piciorului se află un munte mare, pe care e alt picior care sprijină cerul ca să nu cadă pe pămînt. Deoarece pămîntul e mai aproape de peștele care îl învîrtește, merge mai iute decît cerul cu soarele și astfel avem ziua și noaptea" [30].

După Diogenes Laertios (VII, 140), Poseidonios și Antipatros spun că lumea are o formă sferică, aceasta fiind în concepția vechilor filozofi forma cea mai potrivită pentru mișcare. Ceea ce explică mișcarea însă, potrivit cosmogoniei poporane, este lupta contrariilor. Am văzut că în concepția poporană mișcarea rezidă în interacțiunea dintre tendințele contrarii, condiționarea reciprocă între faptele săvîrșite de Dumnezeu și Dracu în procesul devenirii. Întrucît lupta contrariilor caracterizează transformările necontenite ale materiei, e limpede că existența lui Dumnezeu este condiția existenței lui Dracu și invers. Legendele spun de altfel că dacă Dracul ar fi reușit să-l înece pe Dumnezeu, nici el n-ar mai fi trăit [31]. Opoziția dintre Dumnezeu și Dracu devine, în acest caz, o idee logică, perfect articulată în concepția poporană : caracterul permanent al luptei contrariilor determină caracterul absolut al mișcării. După cum subliniază Anton Dumitriu, Anaximandros deja observă că conceptul metafizic *apeiron* conține în sine opozițiile. „Însă cauza devenirii este găsită de Heraclit : lupta contrariilor, care se rezolvă într-o armonie superioară" [32]. Același lucru îl susține și Tîntea Ion Staicu din Poiana-Mărului — Brașov : „Vezi, lucrurile se mișcă, da' se țin totodată ; una fără alta nu se poate" [33]. În mod fundamental, această mișcare este corelată cu spațiul și timpul : ele sînt forme de existență ale materiei în mișcare. Ceea ce vrea să spună Tîntea Ion Staicu aceasta este : toate sînt unul *lîngă* altul și totodată unul *după* altul. Popa Maria din Tohanu-Vechi — Brașov este încredințată că „timpu e rînduit de la început, de la facerea lumii ; există sentimentul că o dată consumat, timpul nu mai revine, fapt pentru care Ernest Bernea afirmă că acest fenomen este ireversibil [34].

---

[27] Damascius, *De principiis* 123 bis, I, 317, 15 R, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea 1, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 56.

[28] Aristotel, *Fizica* III, 4, 203 b 6.

[29] E. Bernea, *op. cit.*, p. 81.

[30] A. Fochi, *op. cit.*, p. 77—78.

[31] Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, București, Leipzig, Viena, 1913, p. 14.

[32] Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1969, p. 88 ; referitor la problema contrariilor la Heraclit vezi și Clémence Ramnoux, *Vocabulaire et structures de pensée archaique chez Héraclite*, Paris, 1959.

[33] E. Bernea, *op. cit.*, p. 99.

Încă dintr-un alt punct de vedere Aristotel [35] spune că „mișcarea circulară este eternă". Mai spune că mișcarea rectilinie are determinate și începutul și sfîrșitul și mijlocul, și pe toate le are în sine ; dimpotrivă, pentru mișcarea circulară acestea sînt nedeterminate. De vreme ce mișcarea este întotdeauna, timpul nu poate să se epuizeze ; așa cum este mișcarea este și timpul ; atunci el s-ar părea că ar fi ca și cercul [36]. Astfel, în raport cu componenta mitică a legendelor poporane, spunem că actul cosmogonic este „clipa" (în sens aristotelic) între sfîrșitul și începutul unui timp, de la care pornind totul percepem realitatea mișcării și implicit sensul devenirii.

Deoarece „timpul este mișcarea sferei", se spune, de obicei, că „lucrurile omenești sînt un cerc" [37], așa încît „clipa" de care vorbește Aristotel apare subliniată, la nivel mitic și ritual, prin ceremoniile de Anul Nou. Mircea Eliade avea să observe de altfel că în gîndirea arhaică „începutul era în mod organic legat de un sfîrșit care-l preceda, că acest „sfîrșit" era de aceeași natură ca „haosul" dinaintea creației, și că, pentru acest motiv, sfîrșitul era indispensabil oricărui nou început" [38].

În teogoniile de tip orfic, asemănător unei alte figuri mitice, fluviul Okeanos, care înconjură universul, Cronos, despre care Probus și Hermeias spun că în cosmogonia lui Pherekydes este timpul, are aspectul unui șarpe închis în cerc asupra lui însuși, a unui ciclu care, înconjurînd lumea, face din cosmos, în ciuda aparențelor de multiplicitate, o sferă unică, eternă [39]. Heraclit consideră că „tot unul este începutul și sfîrșitul unei circumferințe", iar J. Baudry notează : „dans la sculpture grecque l'éternité était symbolisée par un serpent qui se mordait la queue" [40].

Am ajuns astfel la ideea timpului ciclic, deosebit calitativ de timpul care se desfășoară unilateral, într-un singur sens și presupune în mod necesar o durată limitată. Faptul că Ernest Bernea consideră că pentru țăranul român al vechiului sat timpul este „legat de istoria lumii, de la geneză la judecată" [41], ne apare inacceptabil de la bun început. Și iată de ce : este limpede că expresia ,,de la geneză la judecată" trimite cu evidenţă la unul din principiile fundamentale ale doctrinei creştine. Pentru Édouard des Places, de pildă, ,,dans le N.T. domine sans conteste la conception linéaire. Déjà O. Cullmann l'avait opposée à la conception cyclique au chapitre II de *Christ et le temps*. H.-Ch. Puech a accentué le contraste : ⟨L'hellénisme conçoit, avant tout, le temps comme cyclique ou circulaire, revenant perpétuellement sur lui-même, bouclé éternellement sur soi, sous l'effet des mouvements astronomiques qui en commandent et en règlent nécessairement le cours. Pour le christianisme, au contraire, le temps lié à la Création et à l'action continue de Dieu, se déroule unilatéralement, en un seul sens, à partir d'un point de départ unique et en direction d'un but également unique ; il est orienté, et un progrès s'accomplit en lui, du passé vers l'avenir ; il est un, organique et progressif⟩" [42]. Or, aşa cum mişcarea rectilinie nu poate fi continuă şi are în mod necesar o durată limitată, tot astfel timpul linear şi ireversibil, întrucît are un început, trebuie să admită indispensabil şi un sfîrşit. Pe o direcţie aşa-zisă ,,teologică", marcată de ideea că lumea are un început, pe care îl exprimă prin creaţia *ex nihilo*, ajungem desigur să problematizăm ,,sfîrşitul" şi să-l redăm prin tema ,,judecăţii de apoi", cea numită şi ,,finală". Spunînd deci că ,,pentru ţăranul român al vechiului sat timpul este ⟨legat de istoria lumii, de la geneză la judecată⟩", subliniem de fapt o certitudine : gîndirea poporană este în mod definitoriu marcată de teologia ortodoxă. Or, nu este deloc aşa. În primul rînd pentru că în concepţia poporană materia este o realitate obiectivă, chiar dacă apare exprimată prin una din formele ei particulare de manifestare. Cosmogonia poporană admite evident că materia este primordială şi ca atare exclude orice formă de creaţie din nimic. În ce priveşte mişcarea, am arătat deja că ea constă în interacţiunea dintre tendinţele contrarii, opoziţia dintre Fîrtate şi Nefîrtate reprezentînd conţinutul şi izvorul intern al devenirii. Cu aceasta se vede că întrucît gîndirea poporană nu consideră ,,începutul" din punct de vedere creaţionist, nu poate admite, implicit, că lumea are un sfîrşit şi, cu atît mai mult, că acesta poate fi exprimat prin tema ,,judecăţii finale". A reieşit totodată că în concepţia omului arhaic eternitatea lumii apare condiţionată de deplasarea circulară a sferei care reprezintă pămîntul, astfel că timpul este în mod necesar ,,mişcarea sferei". De bună seamă că Aristotel ne oferă o explicaţie completă atunci cînd spune că ,,aşa cum este mişcarea este şi timpul". Teoria timpului ciclic nu înlătură defel ideea de progres, căci ,,începutul" unui ciclu nu presupune reluarea procesului istoric în aceeaşi ordine, ci de la datele specifice sfîrşitului. Gh. Vlăduţescu remarcă de altfel că, la Hesiod, haosul este ,,cel dintîi ivit" [43]. De la ,,ordinea" haosului se trece la altă ordine (cosmos), aşa încît cosmosul îşi are ,,începutul" din haos şi nu din ce va fi fost înainte de a se ,,ivi" haosul. Ceremoniile de sfîrşit de an reiterează în chip absolut ,,începutul" cosmosului şi nu al haosului ; lumea nu revine la starea de dinainte de haos, ci la starea de dinainte de cosmos. Şi tot astfel cu fiecare ciclu, căci tendinţa obiectivă şi necesară de progres, în procesul devenirii, pleacă întotdeauna de la un fenomen care precede imediat și nu de la „începutul absolut". Or, numai mișcarea în cerc presupune că sfîrșitul este urmat inevitabil de un nou început și de aceea este eternă ; în condițiile acestea, orice concepție finalistă, care nu exclude deci ideea unui timp „monodrom", ne apare inacceptabilă.

---

[34] *Ibidem*, p. 223—225.

[35] Aristotel, *Fizica* VIII, 9, 265 a.

[36] Aristotel, *Fizica* IV, 13, 222 a—222 b ; despre timp dar și despre mișcare vezi J. Baudry, *Le problème de l'origine et de l'eternité du monde dans la philosophie grecque de Platon à l'ère chrétienne*, Paris, 1931 ; Victor Goldschmidt, *Le système stoicien et l'idée de temps*, Paris, 1977.

[37] Aristotel, *Fizica* IV, 14, 223 b.

[38] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Ed. Univers, 1978, p. 47.

[39] *Fragmentele presocraticilor*, I. Traducere integrală după ediția Diels-Kranz cu introduceri și note de Simina Noica și Constantin Noica, Iași, Ed. Junimea, 1974, p. 82, n. 9 ; atît textul citat cît și nota lui J. Baudry, care urmează, se referă în chip egal la imaginea șarpelui *ouroboros*, un arhetip iconografic al timpului ciclic, dar și o reprezentare a stării originare a lumii.

[40] J. Baudry, *op. cit.*, p. 82, n. 1.

[41] E. Bernea, *op. cit.*, p. 225.

---

[42] Édouard des Places, *La religion grecque*, Paris, 1969, p. 350.

[43] Gh. Vlăduţescu, *Deschideri către o posibilă ontologie. Interpretări la presocratici*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987, p. 46.

Deoarece însă opoziția fundamentală constă în modul cum este abordată problema „începutului", devine necesar să considerăm mai de aproape cîteva din particularitățile formei mitice și ale celei numite „teologice". Dar să vedem ce ne spun textele poporane. Mai întîi, materia există ca posibilitate în cuprinderea principiului apă, ea fiind deci prima determinație concretă. O dată cu deosebirea contrariilor și a opoziției dintre însușirile sau tendințele lui Dumnezeu și Dracu se constituie în chip necesar izvorul mișcării, al devenirii universale. Lupta și unitatea contrariilor explică mișcarea și organizarea lumii materiale. Cît privește antropogonia, să remarcăm că și aici apare limpede enunțat primatul materiei : „Dracul luă dară tină și făcu trupul omului. Dumnezeu suflă asupra omului duh sfînt și omul prinse vieață în sufletul lui"[44]. După cum se vede, gîndirea poporană socotește îndeobște că principiul existenței este materia, iar devenirea, ca termen care exprimă schimbarea, rezidă în interacțiunea dintre tendințele contrarii.

Acum, că trebuie să vorbim despre concepția teologică potrivit căreia lumea ar fi fost creată din nimic de Dumnezeu, e cu putință să stabilim totodată și o anumită inadvertență dogmatică. *Biblia* postulează deci creația *ex nihilo* și prin aceasta se opune vădit orientării filozofice care consideră materia, existența, ca factor primordial. Surprinzător însă, cosmogonia biblică nu intră în contradicție numai cu doctrinele filozofice materialiste, ci cu însăși pericopa antropogonică ce trebuie să înțelegem că îi succede. De unde reiese că Dumnezeu are putința de a crea lumea din nimic, dar pentru „facerea omului" are nevoie de materie : el „a zidit pe om din țărîna pămîntului". Este dar absurd să situăm aceste teorii în cadrul aceluiași sistem, întrucît se combat între ele fără posibilitatea de a se preciza o dată pentru totdeauna într-un argument convingător. Chestiunea nu s-ar putea rezolva decît în cazul că excludem una din aceste teorii, iar aceasta nu poate fi desigur decît cea cosmogonică. Așa că întrucît nu există o demonstrație propriu-zisă pentru creația *ex nihilo*, a îmbrățișa o asemenea părere înseamnă a admite că „propozițiile contradictorii pot fi deopotrivă adevărate". Ceea ce însă gîndirea poporană consideră că este peste putință.

Și, fiindcă e posibil ca un „accident" în ordinea spiritului să genereze o teorie menită să slujească de principiu universal valabil, devine necesar să putem dovedi în eroare pe cel care susține că „pentru țăranul român al vechiului sat, timpul este legat de istoria lumii, de la geneză la judecata". Întrucît o astfel de afirmație presupune doar o argumentare adaptată persoanei care o enunță, trebuie neapărat că ea nu cuprinde mai mult adevăr decît elucubrațiile unui text canonic care o preced și implicit o determină. Or, din analiza întreprinsă, a reieșit, credem, tocmai acest lucru. Ceva mai mult : aceeași observație e valabilă și în cazul în care Ernest Bernea afirmă că „sărbătoarea face cu putință într-un prezent calitativ diferențiat, un fel de ⟨imitatio Dei⟩, o retrăire a unor momente biblice în ordinea temporală" [45]. Ceea ce ar însemna, din nou, că însuşi momentul cosmogonic este „retrăit" în formula lui biblică sau că, în sfîrşit, gîndirea poporană este profund afectată de concepţia teologică asupra creaţiei. De fapt, Ernest Bernea manifestă permanent tendinţa de a forţa „raţionamentul" poporan pentru a-l face să se potrivească cu o ipoteză arbitrară. Este necesar, de aceea, să arătăm că, potrivit gîndirii poporane, procesul cosmogonic se conturează în fapt prin două direcţii fundamentale : mai întîi, în sens mitic, se vorbeşte de starea de hierogamie a cerului cu pămîntul, urmată de separarea elementelor şi, implicit, de configurarea actuală a lumii ; în genere, legendele care relevă un astfel de scenariu se articulează în jurul expresiei : la facerea lumii, cerul era foarte aproape de pămînt. Apoi, în sens filozofic, se enunţă faptul că materia este necreată iar devenirea rezidă în lupta contrariilor ; cît despre textele care fac cunoscut acest lucru, am vorbit suficient mai înainte. O dată cu aceste explicaţii, subliniem faptul că, pentru Aristotel, „adevărat nu înseamnă decît să afirmi lucrul a cărui negare e falsă" [46]. Sau, cum spune Platon : „Adevărul exprimă cele ce sînt cum sînt, falsul exprimă [cele ce sînt] ca fiind altceva decît cele ce sînt" [47].

---

[44] T. Pamfile, *Povestea lumii de demult...*, p. 54.

Deoarece însă obiectul cercetării noastre e „centrul" pămîntului, să revenim acum asupra acestei chestiuni. Pentru Jean-Pierre Vernant „deux termes désignent le centre dans la pensée religieuse des Grecs. L'un c'est *Omphalos* qui signifie le nombril, l'autre c'est *Hestia*, le foyer. Pourquoi Hestia est-elle un centre ? La maison forme en espace domestique bien délimité, fermé sur lui-même, une étendue différente de celle des autres maisons ; elle appartient en propre à un groupe familial, elle lui confère une qualité religieuse particulière. Aussi est-il nécessaire, lorsqu'un étranger pénètre dans la maison, de la conduire d'abord au foyer. Il touche le foyer ; il se trouve ainsi intégré à l'espace de la maison dont il est l'hôte. Le foyer, établi au centre de l'espace domestique, est, en Grèce, un foyer fixe, implanté dans le sol. Il constitue comme l'omphalos de la maison, le nombril qui enracine la demeure humaine dans les profondeurs de la terre. Mais il est en même temps d'une certaine façon un point de contact entre le ciel et la surface du sol où vivent les mortels. Autour du foyer circulaire, dans la grande salle que les Grecs appellent *mégaron*, quatre petites colonnes ménagent dans le toit une ouverture, une lanterne par où s'échappe la fumée. Quand on allume le feu sur le foyer, la flamme en montant établit la communication entre la maison terrestre et le monde des dieux. Le ⟨centre⟩ du foyer est donc le point du sol où se réalise, pour une famille, un contact entre les trois niveaux cosmiques de l'univers. Il opère le passage de ce monde-ci aux autres mondes. Telle est l'image mythique du centre que représente *Hestia*" [48]. Dacă ne vom referi în continuare la universul mitic al locuinţei în satul românesc arhaic, trebuie să acceptăm că „avem suficiente motive să presupunem că centrul casei tradiţionale era vatra focului, iar coloana fumului ce se înălţa de aici, axa însăși"[49]. Se consideră, în genere, că doar în Țara Zarandului vatra era obișnuit plasată în centrul casei sau al încăperii, deși e limpede că acolo chiar unde ea ocupă un loc marginal în tindă îndeplinește aceeași funcție : de centru simbolic al casei. Într-un anume fel, se poate vorbi deci de o relație strînsă între centru și vatră, dar noi trebuie să distingem mai degrabă acel sens al relației care se potrivește cel mai bine concepției cosmogonice poporane. Ceea ce ne interesează desigur este ideea focului în poziție centrală sub denumirea-simbol de ,,vatră". Este cazul să subliniem că în credințele poporane focul e considerat tabu : ,,Focului să nu'i zici ⟨foc⟩, ci ⟨vatră⟩" ; focul e sfînt pentru că e de la Dumnezeu, în vreme ce fumul l-a stîrnit Dracul. Există totodată un cult al vetrei axat pe diferite practici magico-rituale și care continuă probabil o formă cu mult mai arhaică de adorare a unei divinități feminine protectoare a focului. Diodor din Sicilia spune că Zalmoxis primise legile de la zeița Hestia, ceea ce pare să ateste un cult al vetrei la geto-daci, dacă ne gîndim evident și la unele descoperiri arheologice sau mai exact la faptul că ,,în cele mai multe dintre gropile de cult s-au descoperit resturi de vetre de foc"[50]. Ion Horațiu Crișan consideră, de altfel, că avem temeiuri să presupunem prezența în panteonul geto-dac a unei zeități feminine în atribuțiile căreia intra vatra și focul, asemănătoare cu Hestia-Vesta din mitologia grecoromană, ori Tabiti de la sciți. Poate că același lucru ne este confirmat de așa-zisele altare-vetre, modele miniaturale, cu trei sau patru picioare, reproducînd mai degrabă mese de ofrandă decît vetre propriu-zise, cum sînt cele caracteristice pentru cultura Vinča[51]. Iar dacă ofrandele depuse pe un astfel de altar-vatră erau închinate unei zeități feminine a focului, asemănătoare cu Hestia, o cercetare specială asupra semnificației cosmografice a mitului Hestiei în credințele antice ale grecilor ar putea nuanța credem problema focului central din gîndirea poporană.

---

[45] E. Bernea, *op. cit.*, p. 226.

[46] Aristotel, *Metafizica* IV (Γ), 8, 1012 b.

[47] Platon, *Sophistes* 263 b, în A. Dumitriu, *Alétheia*, p. 215.

[48] Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 183.

ON A CERTAIN STEP OF COSMIC REALITY OR ON THE BEGINNING OF BECOMING

(Abstract)

According to popular cosmogony, a cosmic force named God causes the transition of matter from potentiality to a primary conceivable form, i.e. a primordial "plot of land" (in Romanian "turtița"). By means of God, matter does not come in complete actuality, it is not entirely achieved, it gets only a relative perfection. This matter is not formless, but its longing for better determines it to seek its entirety. Just because God gives an incomplete determination of matter, which is incompatible with its tendency for perfection, implies the possibility for Devil to impel matter, in order to accomplish its pure actuality. Hence that state by which the form expresses the completely achieved existence.

---

[49] Vladimir Trebici, Ion Ghinoiu, *Demografie și etnografie*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 301.

[50] Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, București, Ed. Albatros, 1986, p. 399.

[51] Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roșu, *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, s.v. *vatră*.

What matters for our purpose is that form of the world which is yet less determined; the form is imprinted by God to the primordial matter, and usually designated as "navel of the earth" (in Romanian "buricul pămîntului"). Although, the "navel of the earth" must not be considered as complete actuality, because it still implies the becoming, we should name this state of matter as a "step of the cosmic reality". It is not to forget that popular thought designates this step of the cosmic reality to be a primordial state of the world or the real source of the becoming. In other words, the relative actualization of any possibility is considered to be the very originary reality, i.e. that unditermined matter which is not able to perform an action as a pure potentiality. Our chief concern is to give a pertinent definition of the matter as an objective reality and, consequently, to show that the becoming is a generation from something. Therefore, "something that becomes" must exist, i.e. an undetermined substratum tending to go beyond its primordial condition. Likewise Heraclit (who perceives the abstractness but expresses it by means of a concrete concept), the popular thought (which is not yet defined as free of perceptible reality) resorts to a physical element, a determined one, in order to explain the becoming in relation with a primary step of the cosmic reality.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **UN FOLCLORIST CU O OPERĂ BINE CONSTITUITĂ.** Spre deosebire de alţi numeroşi culegători de folclor care au notat întîmplător, adică nesistematic şi numai anumite categorii ale creaţiei populare, profesorul Ion Nijloveanu (născut în anul 1913), elev apropiat al lui D. Caracostea, de a cărui îndrumare a beneficiat şi după încheierea studiilor universitare, a reuşit, cu o consecvenţă exemplară, să investigheze o multitudine de componente ale creaţiei populare româneşti. El se află şi în situaţia fericită de a-şi fi tipărit cea mai mare parte a culegerilor sale, editate în volume masive: *Poezii populare de pe Argeş şi Olt* (1969), *Jos pe valea Oltului* (1976), *Basme populare româneşti* (1982), *Balade populare româneşti* (1984). Tot spre deosebire de mulţi colecţionari răzleţi, Ion Nijloveanu s-a străduit să se apropie cît mai mult de colecţionarea cu ajutorul aparaturii moderne. Aşa au rezultat colecţiile *Jos pe valea Oltului* şi *Balade populare româneşti*, în care piesele reţinute apar în realitatea lor sincretică, notaţia muzicală fiind asigurată de profesorul Marin Brânaru.

Cea mai recentă tipăritură a lui I. Nijloveanu, *Poezii populare româneşti* (Editura Minerva, 1989, I, 478 p., II, 450 p.), este rodul primei etape din activitatea sa, cînd a notat doar textele cîntecelor, cînd i-au fost oferite unele caiete cu texte notate de alţii, cînd, în fine, unii informatori au refuzat să-i cînte (cazul unei ţărănci din preajma oraşului Olăneşti, căreia îi murise fiul şi care după tristul eveniment ,,n-a mai ştiut ce e cîntecul").

Capitolul de cîntece eroice şi balade familiale se îmbogăţeşte acum cu alte 116 texte. Colecţionarul a ţinut să-şi rotunjească culegerea cu un amplu capitol de lirică, cu unul rezervat poeziei obiceiurilor, în fine, cu unul conţinînd ghicitori şi jocuri de copii.

Iată un folclorist despre care se poate spune că are o operă bine constituită.

În fine, să amintim că prin aceste două volume seria ,,Folclor din Oltenia şi Muntenia", lansată în anul 1967, a ajuns la volumul al XII-lea. *(Iordan Datcu)*

O „PROPUNERE” A LUI SIMION MEHEDINȚI ȘI SEMNIFICAȚIILE SALE

ALEXANDRU DOBRE

În folcloristica şi etnografia românească s-a conturat, de la bun început, un curent ce milita pentru culegerea neîntîrziată şi în totalitatea lor a produselor creaţiei populare supuse unei iminente dispariţii. Sînt detectabile, de la un cercetător la altul, nuanţări şi motivaţii deosebite, dar esenţa semnalului de alarmă rămîne aceeaşi. „Toate aceste poezii — atrage atenţia Vasile Alecsandri încă de la 1852 — , fără dată sigură şi fără nume de autori, sînt ascunse de secoli întregi, ca nişte petre scumpe, în sînul poporului. Ele sînt espuse a se perde ; prin urmare e o sfîntă datorie de a le căuta şi a le feri de noianul timpului şi al uitărei”[1]. Acest semnal de alarmă este receptat şi reactualizat în mod constant de numeroşi alţi cercetători pînă în zilele noastre. Un bun cunoscător al terenului folcloric, cum a fost Ion Diaconu, vorbind despre ceea ce el înţelegea prin „produsele autentic populare”, atrăgea atenţia că „va veni şi apusul acestora o dată cu triumful civilizaţiei mecanice” [2]. În aceeaşi lucrare, Ion Diaconu mergea chiar mai departe, fixînd şi durata în timp a procesului de dispariţie a cîntecului popular : „Să ne grăbim să accentuăm : acest contact real cu folklorul nostru autentic abia mai este posibil. Încît mai curînd de-o jumătate de secol miracolul folklorului românesc va fi o amintire ca oricare alta...” [3].

O ultimă voce în această suită este cea a savantului geograf şi etnograf Simion Mehedinţi, una dintre cele mai luminate figuri ale ştiinţei etnografice româneşti [4].

După cum am constatat deja din cele două exemple citate, cărora li s-ar putea adăuga încă multe altele, la fel de prestigioase şi autorizate, semnalul lui Simion Mehedinţi nu reprezintă ceva nou în cultura românească. Cu atît mai mult, cu cît Simion Mehedinţi atrăsese şi în alte rînduri atenţia asupra acestui sens ireversibil de evoluţie a patrimoniului folcloric şi etnografic românesc. El se înscrie într-un curent deja constituit, aducînd în plus o nouă semnătură a cărei autoritate ştiinţifică şi cunoaştere profundă

---

[1] Vasile Alecsandri, *Poezia poporală*, în *Opere*, III, *Poezii populare*. Text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note şi comentarii, variante de Gheorghe Vrabie, Bucureşti, Editura Academiei, 1978, p. 109.

[2] Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul şi versul popular*, Focşani, Tipografia „Cultura”, 1946, p. 17.

[3] *Ibidem*, p. 143.

[4] Boris Zderciuc, *Simion Mehedinţi şi constituirea etnografiei ca disciplină autonomă în România*, în REF, 33(1988), nr. 3, p. 243–249.

REF, tom 35, nr. 2, p. 155–160, Bucureşti, 1990

a problemelor este de natură să dea greutate și substanță acestor opinii, s-o mențină mereu actuală. Fără îndoială, așa cum vom vedea, Simion Mehedinți va îmbogăți paleta argumentelor cu noi sublinieri, cu nuanțări ce se cuvin reținute. Documentul pe care-l vom reproduce, în afara faptului că este total necunoscut specialiștilor și cercetătorilor vieții și operei lui Simion Mehedinți, prezintă și un interes special : consemnează una dintre ultimele manifestări publice ale savantului și cărturarului patriot, avînd valoarea și semnificația unui act testamentar. După cum este îndeobște cunoscut, după 1948, Simion Mehedinți a fost scos în afara vieții științifice, fiind lipsit nu numai de posibilitatea de a lucra, ci și de aceea de a duce o existență materială decentă, demnă [5]. Iată de ce, în condițiile date, textul pe care-l avem în față capătă valențe științifice și umane ce-i potențează valoarea și semnificațiile.

În ședința Academiei Române de la 7 martie 1947, Simion Mehedinți a dat citire unui text pregătit dinainte, purtînd titlul simplu de *Propunere*. Îl vom reproduce întocmai, cu singura deosebire că notele lui Mehedinți, care în manuscrisul original erau folosite în subsolul paginii, le-am introdus în text, între paranteze. Pentru ca cititorul interesat să poată pătrunde în atmosfera intimă a ședinței și să aibă, în același timp, imaginea reală a ecoului pe care l-a avut ,,propunerea'' lui Simion Mehedinți în incinta forului academic, vom reproduce, de asemenea integral, și textul discuțiilor care au avut loc pe marginea intervenției lui Mehedinți. Acolo unde am crezut necesar, pentru mai buna înțelegere a textului, am făcut precizările cuvenite în note la subsolul paginii.

Iată acum, în toată întinderea sa, textul lui Simion Mehedinți :

,,Propunere

O împrejurare de ordin cultural m-a obligat să arunc o privire asupra mișcării noastre universitare din pragul secolului pînă astăzi. Faptele constatate în legătură cu ramura de care mă ocup au fost înfățișate într-o lucrare apărută de curînd în publicațiile Academiei, așa că nu mai e nevoie să le înșir.

Amintesc un singur amănunt : în primul deceniu al secolului, corpul profesoral al facultății de științe, drept, teologie și litere avea o singură cancelarie, cu o masă pe care stau cele patru condice de prezență. Un profesor, care preda o știință concretă, nu avea nici măcar un metru pătrat sub coperișul universității. Abia mutarea colecției petrografice a răposatului nostru coleg Mrazec [6] a dat acelui profesor putința să treacă la lucrări practice cu studenții, să le pună la îndemînă, în chip permanent, cărți, hărți etc.

Al doilea deceniu a fost tulburat de război începînd cu cel din Balcani și sfîrșind cu cel din Ungaria.

---

[5] Vezi propriile-i mărturii din această perioadă în G. T. Kirileanu, *Corespondență*. Ediție îngrijită, note, tabel cronologic, bibliografie și indici de Mircea Handoca, București, Editura Minerva, 1977, p. 542—552.

[6] Ludovic Mrazec (1867—1944), renumit savant geolog, a fost, în anii 1894—1937, profesor la catedra de cristalografie, mineralogie și petrografie la Universitatea din București. Membru al Academiei Române, din 1905, a îndeplinit și demnitatea de președinte al înaltului for științific și de cultură al țării (1932—1935) ; apud *Personalități românești ale științelor naturii și tehnicii. Dicționar*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 259—260 (autorul articolului : Șt. Rădulescu).

Al treilea deceniu începînd cu întregirea neamului, deşteptase în sînul etnografilor mari speranţe, urmate apoi de mari păreri de rău. Sub titlul *Coordonate etnografice*: *civilizaţie şi cultură*, s-a afirmat atunci în sînul Academiei următoarele :«,, Organizarea muzeelor etnografice este o necesitate imediată... Materialul etnografic, cuprins în circulaţia traiului zilnic, se pierde... Munca de adunare, păstrarea şi sistematizarea acestui material nu mai poate fi amînată o clipă, deoarece toată civilizaţia moştenită de la bătrîni e pe cale de vădită risipire şi decadenţă". Ca să ştii ce preţ are un test etnografic ,,nu e destul să pui un obiect în dulapul unui muzeu, ci trebuie să determini pe hartă răspîndirea lui, observînd toate variantele de formă şi delimitîndu-le regional" [7]. Tot aşa şi cu anume teste culturale. Să fie oare indiferent pentru cunoaşterea poporului nostru că, înainte de a fi descoperit un medic englez în chip empiric vaccinarea (în legătură cu bolile vacilor, de unde a venit şi cuvîntul de *vaccin*) [8], păstorii Carpaţilor descoperiseră tot empiric vaccinarea oilor, cunoscută de ei ,,de cînd ciobănia"?» (p. 97).

Pentru antropograf şi etnograf, risipirea materialului autohton este o pierdere ireparabilă. Academia, fiind cea mai înaltă instituţie etnopedagogică, are, între altele, şi ,,sarcina aceasta enormă de a face inventarul material şi sufletesc al vieţii unui neam" (*Academia ca instituţie etnopedagogică*, p. 19 şi *Caracterizarea unui popor prin munca şi uneltele sale*, ediţia a II-a, p. 27) [9]. Iar azi, cînd sub auspiciile Academiei lucrează

---

[7] Simion Mehedinţi, *Coordonate etnografice : civilizaţia şi cultura*, în Academia Română, *Memoriile Secţiunii istorice*, seria III, tomul XI, Bucureşti, Cultura Naţională, 1930, p. 53—154 şi, în extras, p. 1—105, după care se fac trimiterile. Mehedinţi se autocitează parafrazînd. În lucrarea menţionată textul are următoarea formulare : ,,Cînd vom avea înaintea ochilor toată seria documentelor civilizaţiei legată de pămîntul pe care ne aflăm, abia atunci vom putea face o paralelă ştiinţifică între vieaţa noastră şi vieaţa altora. Dar pentru aceasta, organizarea muzeelor etnografice este o necesitate imediată. Mai ales pentru materialul etnografic, cuprins încă în circulaţia traiului zilnic, munca de adunare, păstrare şi sistematizare nu mai poate fi amînată o clipă, deoarece toată civilizaţia moştenită de la bătrîni e pe cale de vădită risipire şi decadenţă [...]. Ca să ştii ce e o glugă, nu e destul să atîrni o glugă în cuiul sau în dulapul unui muzeu, ci trebuie să faci monografia acestui obiect : să stabileşti mai întîi pe hartă răspîndirea lui, observînd toate variantele de formă şi delimitîndu-le regional. Trebuie apoi să urmăreşti toată seria formelor, căutînd şi înrudirea sau lipsa de înrudire cu portul vecinilor, spre a găsi forma originală şi a putea hotărî dacă ne găsim în faţa unei creaţii proprii sau a unui împrumut. Trebuie apoi să urmăreşti fiecare element al hainei în momentul pregătirii, notînd pînă şi eresurile legate de fiecare acţiune caracteristică ; iar după ce obiectul e gata, trebuie să vezi întrebuinţarea lui efectivă, cu tot ce se leagă material şi sufleteşte de utilizarea practică. Numai trăind efectiv un gen de viaţă poţi ajunge să-l înţelegi şi să-l descrii, ca adaptare la mediu" (p. 96—98).

[8] În *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, Editura Academiei, 1958, p. 915, cuvîntul este explicat ca preluat ,,După fr. vacciner" ; aceeaşi cale de pătrundere în limba română este indicată şi de *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1964, p. 1005.

[9] Simion Mehedinţi, *Academia, instituţie etnopedagogică. Institutul — organizare internaţională*, în Academia Română, *Memoriile Secţiunii istorice*, seria III, tomul XXII, Bucureşti, Monitorul Oficial şi Imprimeriile statului, Imprimeria naţională, 1941, p. 351—380, şi, în extras, p. 1—30, după care se fac trimiterile ; idem, *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca şi uneltele sale*. Discurs de recepţie rostit la Academia Română, în şedinţa de la 6 mai 1920. Cu un răspuns de Ioan Bianu, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice ,,Convorbiri literare", 1930, 31 p. ; ediţia a II-a, Bucureşti, Socec [1930], 36 p.

Şi în acest caz, Simion Mehedinţi parafrazează un text care, în prima lucrare citată este formulat astfel : ,,Toate ştiinţele sînt necesare şi toate sînt bine venite în Academie. Dar dacă astăzi s-ar întîmpla să nu fie tocmai înlesnită astronomia în România, am regreta fără îndoială, totuşi ne-am mîngîia cu speranţa că ceea ce ne lipseşte o clipă, aici, s-ar putea face în Australia, în Canada, în Japonia sau aiurea. Pe cînd studiul limbii şi al poporului nostru, şi un „Consiliu naţional de Cercetări" [10], consider ca o datorie de conştiinţă să reamintesc că ne aflăm la sfîrşitul ceasului al 12-lea, cînd se mai poate încerca încă un studiu ştiinţific al resturilor vechii civilizaţii şi culturi a poporului român.

În sprijinul celor înşirate pînă aici voi aduce mărturia unui adînc cunoscător al culturii noastre arhaice. La un an după comunicarea de la Academie despre *Coordonatele etnografice*, răposatul Gaster afirma următoarele : „Izvorul folclorului românesc începe a seca... Cazarma, şcoala, poate şi chiar biserica schimbă cu totul viaţa poporului" („Anuarul Arhivei de folklor", VII, p. 9) [11].

Ca unul care în discursul de recepţie, ţinut în faţa altor membri decît cei de azi, am vorbit tocmai despre *Caracterizarea etnografică a unui popor, prin munca* şi *uneltele sale*, mă simt dator, spre a putea zice *salvavi animam*, să întreb Academia şi Consiliul naţional de cercetări dacă se mai poate amîna munca de cercetare, cînd materialul de studiat e pe cale de a dispărea zi cu zi chiar sub ochii noştri.

7.III.1947
S.M." [12]

Textul lui Simion Mehedinţi este tulburător prin sinceritate, prin efortul vizibil al acestui cărturar luminat de a atrage luarea aminte şi a convinge asupra unei realităţi, a unei pierderi grozave şi ireparabile pentru istoria civilizaţiei şi culturii neamului nostru, pentru ştiinţă în general. Cu calm şi vorbă aşezată, Simion Mehedinţi aduce argumente din propria-i

---

cu toată civilizaţia şi cultura lui, dacă nu se face aici şi acum, nu se mai poate face nicăeri şi niciodată (cel puţin cînd e vorba de ceea ce rămîne neînregistrat la timp). Iar sarcina aceasta enormă de a face mereu inventarul material şi sufletesc al vieţii unui neam presupune numaidecît concentrarea tuturor ramurilor de cercetare mai sus amintite într-un singur organism cultural, *Academia Naţiunei*" (p. 19).

Pentru cea de a doua lucrare amintită de Mehedinţi, trimiterea se face la următorul text : „Dacă cultura e suma muncii din toată viaţa unui popor, pentru ca să împlinim lipsurile culturii noastre, trebuie să facem cît mai repede inventarul traiului nostru, descriind în chip ştiinţific tot ce e caracteristic şi original în trecutul romănismului, pentru a afirma autonomia sufletului nostru şi hotărîrea de a fi şi a rămînea statornici în făptura noastră etnică. Grija aceasta e îndeosebi una din menirile Academiei Române" (citat după ediţia din 1920, p. 23).

[10] Consiliul Naţional de Cercetări Ştiinţifice a fost înfiinţat în cadrul Academiei Române, în anul 1945 ; vezi I. Sachelarie, *Consiliul Naţional de Cercetări Ştiinţifice. Scurtă privire istorică*, în Academia Română, Consiliul Naţional de Cercetări Ştiinţifice, „Buletinul informativ, ştiinţific şi administrativ". Publicat sub îngrijirea preşedintelui consiliului, D. Gusti, şi secretarului general al consiliului, Tr. Săvulescu, Bucureşti, vol. I, 1948, nr. 1, p. 11–27.

[11] Artur Gorovei, *M. Gaster şi folclorul românesc*, în „Anuarul Arhivei de folklor". Publicat de Ion Muşlea, vol. III, Tiparul Tipografiei „Progresul" Sibiu, 1945, p. 9, unde, într-o scrisoare pe care i-o adresează lui Gorovei, la 30.X.1929, M. Gaster afirma : „Orice s-ar zice, izvorul folclorului românesc începe a se seca. Înrîuririle cele noi gonesc cu desăvîrşire din sufletul poporului atît credinţele cele vechi, obiceiurile casnice, credinţele religioase, chiar şi poezia. N-are cineva decît să compare ceea ce ai publicat în primele volume [din „Şezătoarea" — n.n., A.D.] cu materialul ce se adună acum din gura poporului, spre a vedea cum sărăceşte din ce în ce mai mult. Cazarma, şcoala, poate şi chiar biserica schimbă cu totul viaţa poporului. Naivitatea din vremurile trecute dă loc acum la o subtilitate spirituală, care nu mai dă păs poporului să răsufle...".

[12] *Arh. Acad.*, dos. 1–4, 1947, file de manuscris olograf, nenumerotate, ataşate la procesul verbal al şedinţei de la 7 martie 1947.

experienţă, din observaţiile altor cunoscători autorizaţi ai fenomenului. Sentimentul datoriei superioare a omului de ştiinţă şi a patriotului atît de legat de viaţa poporului român străbate de la un capăt la altul acest text cu valoare antologică. Parcurgîndu-l, vom constata, de asemenea, implicarea nemijlocită a cercetătorului în intimitatea şi problemele nu numai ale obiectului studiat, ci şi al creatorilor şi purtătorilor lui. Mai direct spus, observăm şi în acest caz acel model pe care folcloristica şi etnografia românească l-a promovat ca prototip al cercetătorului care trăieşte cu toată fiinţa alături şi împreună cu mediile folclorice, cunoscîndu-le viaţa şi toate împrejurările traiului zilnic.

Problemele ridicate de Simion Mehedinţi porneau de la o realitate şi exprimau un adevăr ce nu putea fi pus la îndoială. Erau la fel de actuale ca şi în vremea lui Alecsandri şi sînt valabile în întregimea lor şi astăzi, fapt dovedit de evoluţia fenomenului folcloric şi etnografic care a suferit mutaţii substanţiale, ca urmare a transformărilor profunde ce au avut loc în societatea românească în ultimele decenii.

Pe marginea ,,propunerii'' lui Simion Mehedinţi are loc o discuţie la care iau parte D. Caracostea, S. Mehedinţi, N. Bănescu şi Andrei Rădulescu.

La această şedinţă au fost prezenţi : din *Secţiunea literară* — arh. Petre Antonescu, Th. Capidan, D. Caracostea, Ştefan Ciobanu, Gheorghe Murnu, Ion Petrovici şi C. Rădulescu-Motru ; din *Secţiunea istorică* — Nicolae Bănescu, Gh. I. Brătianu, Alexandru Lapedatu, Simion Mehedinţi, Ioan Nistor, preotul Niculae Popescu, Andrei Rădulescu, general Radu Rosetti şi Victor Slăvescu ; din *Secţiunea ştiinţifică* — Mihai Ciucă, dr. C. Ionescu-Mihăeşti, Gh. Ionescu-Siseşti, Gh. Macovei, dr. C. I. Parhon, Traian Săvulescu, Gh. Spacu, Em. C. Teodorescu, N. Vasilescu-Karpen şi Dimitrie Voinov.

Reproducem, în întregimea lor, textele discuţiilor :

,,D-l *D. Caracostea* se asociază la propunerea d-lui coleg S. Mehedinţi, pe care doreşte să fie adusă la îndeplinire. Problema ridicată de D-sa are o excepţională însemnătate şi în parte a mai fost ridicată în incinta Academiei Române, cel puţin sub latura folklorului literar. D-sa arată eforturile ce s-au făcut şi se fac, pentru inventarierea acestui folklor, fie de Secţiunea literară prin Arhiva de Folklor, fie cele recent întreprinse prin Comisiunea de Folklor a Consiliului Naţional de Cercetări Ştiinţifice[13]. D-sa insistă şi asupra greutăţilor, mai ales de ordin financiar, ce [se] opun acestor lucrări, care, unele, au ajuns chiar să se oprească în loc. Închee propunînd ca, fie Academia Română, fie Consiliul Naţional de Cercetări Ştiinţifice, să dea directivele pentru adunarea, păstrarea şi sistematizarea materialului etnografic.

D-l *S. Mehedinţi* precizează că sînt două chestiuni : 1) Organizarea unui muzeu etnografic, ce nu poate cădea în sarcina Academiei Române ; 2) Studiul materialului etnografic ce mai poate fi încă găsit, ceea ce este o datorie pentru Academia Română sau Consiliul Naţional de Cercetări Ştiinţifice.

---

[13] În luna mai 1946, din iniţiativa şi sub conducerea lui D. Caracostea, a fost înfiinţată Comisia de Folclor a Academiei Române, care îşi propunea adunarea, tezaurizarea şi tipologizarea materialului folcloric şi, pe această bază, elaborarea corpusului poeziei populare româneşti.

D-l *N. Bănescu* arată că pentru un început de muzeu etnografic bogatul material adunat de d-l Tache Papahagi, dar nepublicat din lipsă de mijloace, este suficient.

De la Consiliul Naţional de Cercetări Ştiinţifice trebuie să aşteptăm un moment mai prielnic financiar, care nu va întîrzia şi care va înlesni şi asemenea studii.

D-l preşedinte *Andrei Rădulescu*, după ce, la observarea d-lui D. Caracostea că nu sînt fonduri, arată că Academia Română n-a fost ajutată de stat cum au fost ajutate alte aşezăminte, aminteşte că Consiliul Naţional de Cercetări Ştiinţifice, prin Comisiunea de Folklor şi Comisiunea Juridică, care are în program şi adunarea dreptului românesc nescris, încercată pe vremuri de B. P. Hasdeu, urmăreşte în parte împlinirea problemelor ridicate de d-l coleg S. Mehedinţi. Sînt o serie de părţi referitoare la viaţa poporului român ce s-au pierdut şi continuă a se pierde. Sînt pe cale să dispară tradiţii, obiceiuri, toponimii etc., prin care se pot rezolva problemele de istorie ale poporului nostru. Dacă nici generaţia noastră nu le va aduna, ele vor rămîne pierdute pentru veşnicie, pentru cultura poporului nostru" [14].

Din nefericire, optimismul lui D. Caracostea şi Andrei Rădulescu s-a dovedit fără acoperire. În bugetul Consiliului Naţional de Cercetări Ştiinţifice sumele destinate Comisiei de Folclor şi celei Juridice nu au fost şi alocate pînă la data desfiinţării acestuia, în 1948. Transformarea Academiei Române în Academia Republicii Populare Române, în care Simion Mehedinţi şi D. Caracostea nu şi-au mai avut locul, a amînat pentru o vreme realizarea acestor proiecte.

„Propunerea" lui Simion Mehedinţi, prezentată public în şedinţa Academiei Române de la 7 martie 1947, îşi păstrează neatins interesul, pentru că marchează un nou moment şi o contribuţie de seamă la cristalizarea acelui curent, detectabil în folcloristica şi etnografia românească încă de la mijlocul veacului trecut, care, atrăgînd atenţia asupra evoluţiei ireversibile a fenomenului şi a dispariţiei inevitabile a unui material ce era încă viu, de un interes remarcabil pentru cunoaşterea şi cercetarea vieţii poporului român, milita pentru organizarea pe scară largă a culegerii şi tezaurizării unei cantităţi cît mai mari din impresionantul patrimoniu al spiritualităţii populare româneşti.

„Propunerea" este, în acelaşi timp, documentul convingător şi emoţionant al unei conştiinţe superioare, ce atestă egalul respect pentru ştiinţă, pentru valorile spirituale şi materiale ale poporului român.

Textul pe care l-am reprodus pune în lumină şi adînceşte laturi de înaltă frumuseţe morală şi ştiinţifică ale acelei personalităţi de excepţie care a fost Simion Mehedinţi. O mai atentă aplecare asupra operei şi înfăptuirilor sale va contura în linii sigure modelul cărturarului patriot care a slujit cinstit, cu credinţă şi competenţă ştiinţa românească.

Fără cunoaşterea în profunzime şi în totalitatea ei a operei lui Simion Mehedinţi, cercetarea etnografică şi folcloristică românească va fi lipsită de una din contribuţiile cele mai importante la înţelegerea domeniului. Iar ceea ce s-a făcut pînă acum în privinţa reeditării operei atît de vaste a lui Simion Mehedinţi este aproape nesemnificativ.

---

[14] *Arh. Acad.*, dos. A-4, 1947, filele 85^v–86.

CERAMICA NESMĂLȚUITĂ DIN ROMÂNIA
I. JUDEȚUL VÎLCEA

SILVIA ZDERCIUC

Vîlcea constituie unul din ținuturile de veche tradiție în meșteșugul milenar al olăritului. Dintre numeroasele localități în care s-a practicat acest meșteșug în secolele al XIX-lea și al XX-lea, majoritatea sînt situate pe malurile principalelor rîuri și văi ce străbat teritoriul județului Vîlcea : Oltul, Oltețul, Luncavățul, Cerna, Olănești, Govora, Mamul etc.[1].

Olăria nesmălțuită din județul Vîlcea constituie o categorie a ceramicii populare mai puțin cunoscută, cu excepția centrelor Vlădești și Slătioara [2], centre cu o largă desfacere — și, îndeosebi, centrul Vlădești, cunoscut din permanenta sa participare la toate concursurile și tîrgurile de ceramică — concursuri locale (județene) — și competițiile republicane din ultimele decenii [3].

În majoritatea centrelor de ceramică care au produs olărie nesmălțuită, se modela și ceramica smălțuită, în ultimele decenii ponderea înclinînd în favoarea celei smălțuite. Cazuri de excepție le constituie centrele Zătreni și Pietroasa, în care olăria nesmălțuită se menține, în timp ce vasele smălțuite dispar o dată cu reducerea numărului de olari și restrîngerea ariei de desfacere a produselor.

Ceramica nesmălțuită vîlceană face parte integrantă din ceramica populară românească. Prin formele, decorul și cromatica sa, se înscrie ca o etapă în procesul continuu de dezvoltare a ceramicii de pe teritoriul țării noastre.

Studiul nostru vizează ceramica populară produsă în centrele vîlcene, cu deosebire în secolul al XX-lea, dar face permanente referiri la ceramica nesmălțuită din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Activitatea fiecărui centru a fost reconstituită atît pe baza documentelor scrise, a informațiilor de teren, cît și a pieselor existente fie în colecțiile muzeale, fie pe teren.

Luînd în considerare anumite caracteristici legate de arderea vaselor, de tehnica decorului și de cromatică putem împărți ceramica vîlceană nesmălțuită în două mari grupe : *ceramica nesmălțuită roșie*, decorată cu humă roșie și albă, și *ceramica angobată* (cu angobă albă), decorată predominant cu nuanțe de smalț verde, brun și galben.

---

[1] Silvia Zderciuc, Mioara Netcu, *Contribuții la istoricul olăritului vîlcean*, în RMM, nr. 6/1973, p. 542.

[2] Georgeta Stoica, Elena Secoșeanu, dr. Ion Vlăduțiu, dr. Paul Petrescu, *Arta populară din Vîlcea*, cap. *Ceramica*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, Rm. Vîlcea, 1972, p. 201.

[3] Informator Dumitru Șchiopu, Vlădești, 1976.

REF, tom 35, nr. 2, p. 161—171, București, 1990

Ceramica roșie nesmălțuită cuprinde forme uzuale foarte variate și de diferite dimensiuni și capacități. Decorul lor, predominant geometric, este realizat prin pictare cu pensula. Excepție fac *vasele de tîrg* lucrate la Hurez, care erau decorate cu smalțuri colorate stropite cu pensula. Această grupă a păstrat, din generație în generație, cele mai vechi forme, cu o terminologie originală, ilustrînd permanența și continuitatea meșteșugului în zonă.

Grupa pe care o denumim ceramică angobată este de dată mai recentă. Formele sale fac o trecere spre ceramica smălțuită, deoarece arderea se face de două ori consecutiv, fie din cauza decorului realizat cu smalț, la exteriorul vasului, fie din cauza smălțuirii oalelor în interior. Angobarea, de regulă totală, a suprafeței exterioare a vaselor, deosebește în mod categoric această grupă atît de ceramica smălțuită, cît și de cea roșie nesmălțuită.

Formele ceramicii nesmălțuite vîlcene sînt forme inedite, de mare originalitate, oglindind o îndelungată tradiție a meșteșugului. Transmis din generație în generație, se poate urmări nu numai stilul fiecărei generații în parte, ci și stilul personal al fiecărui olar, fapt ce evidențiază atît aportul la dezvoltarea meșteșugului, cît și modalitățile de valorificare a elementelor tradiției. Analizele și comparațiile pe care le-am efectuat ne-au oferit dovezi peremptorii, care ne îndreptățesc să afirmăm că în cazul ceramicii nesmălțuite vîlcene, forma constituie un criteriu definitoriu al valorii artistice. În ceea ce privește marea ei vechime aceasta ne este confirmată prin similitudini atît de frecvente cu formele rezultate din săpăturile arheologice.

Se constată o mare varietate de produse, în special în centrele foarte active, cum este, de pildă, centrul Vlădești. Meșterii modelează oale de diferite dimensiuni și destinații : ulcioare, strachini, farfurii, căni, vase pentru flori, jucării, ghivece pentru copt, olane etc. O grupă aparte o constituie formele legate de anumite obiceiuri tradiționale, multe din aceste forme fiind azi dispărute : oale sau borcane pentru moși, oale de surată, ulcioare pentru vrăjit, vase pentru tămîiat etc. Pe lîngă producția de forme tradiționale, se manifestă tot mai accentuat tendința de valorificare a fondului moștenit prin forme noi, adaptate cerințelor vieții moderne. Din repertoriul acestor forme noi, menționăm vazele pentru flori, serviciile de cafea, servicii de vin, țuică, servicii de masă etc.

Terminologia formelor de ceramică nesmălțuită se încadrează, în general, terminologiei specifice ceramicii oltenești, deși apar și unele denumiri cunoscute, mai ales, în ceramica din Muntenia, ca de pildă toitana, cațaveica etc.

Ornamentica ceramicii populare vîlcene se încadrează principiilor decorative ale ceramicii românești, în general, respectînd stilul specific zonal al fiecărui centru, precum și al fiecărui olar. Decorul este tributar uneltelor și procedeelor de realizare a lui, unelte și procedee de care depinde structura însăși a ornamentelor. Fiecare unealtă poate reda ornamentul în mod diferit, după cum diferit poate fi și modul de executare a lui, ceea ce conferă fiecărui motiv decorativ o expresie plastică originală, inedită, proprie stilului personal al fiecărui olar.

Repertoriul ornamental al ceramicii nesmălțuite vîlcene este redus. Formele acestei ceramici fiind forme uzuale, excelează prin simplitate ornamentală. Predomină decorul geometric, de veche tradiţie, cele mai răspîndite motive fiind :

a) *valul*, realizat fie prin pictare cu degetul, pensula sau cornul, fie prin incizie cu făchieşul sau cu un beţigaş din lemn, ori, odinioară, cu unghia ;

b) *spirala* cochilie sau spirala desfăşurată etc.

După cum am mai amintit, decorul geometric este categoria decorativă de bază a ceramicii nesmălţuite vîlcene.

Din categoria motivelor ornamentale vegetale menţionăm doar *bradul* şi *brăduţul*, frecvent întîlnit, mai ales în decorul ceramicii de Vlădeşti.

Ornamentele antropomorfe sînt semnalate doar la vasele de mare capacitate, lucrate, odinioară, în satul Contea, comuna Zătreni. Figurile umane ce împodobeau aceste vase de mare capacitate sugerează măştile de carnaval.

Desfăşurarea ornamentelor are loc fie pe suprafaţa exterioară a vaselor, fie în interiorul lor, în cazul formelor întinse — farfurii, străchini — într-unul sau mai multe registre ornamentale. Adesea, în cazul formelor legate de anumite obiceiuri, motivele ornamentale sînt completate cu inscripţii cuprinzînd fie numele olarului şi anul confecţionării vasului, fie numele proprietarului care a comandat vasul etc. În general, decorul olăriei nesmălţuite vîlcene continuă, neabătut, vechile motive ornamentale specifice ceramicii zonale.

Vorbind despre tehnica de ornamentare, trebuie să avem în vedere două aspecte : uneltele cu care se ornamentează şi procedeul de ornamentare sau modul de execuţie.

În sistemul de ornamentare constînd din pictarea pe vasul nears — cum e cazul în majoritatea centrelor — se foloseşte, în mod obişnuit, *mătăuzul*. Odinioară se practica şi pictarea cu degetul, îndeosebi pentru realizarea valului, străvechi ornament al ceramicii româneşti. În practica actuală de pictare cu var, după arderea vasului în cuptor, se foloseşte pensula.

Decorarea prin pictare cu cornul este practicată, în mod frecvent, de olarii din Vlădeşti, Buda şi Păuşeşti-Măglaşi. Folosirea cornului pentru realizarea ornamentelor conferă acestora o anumită fineţe, precizie şi claritate, dacă le raportăm la ornamentele executate cu pensula, care sînt mai robuste şi mai evidente. Pictura ornamentelor se realizează fie ţinînd vasul în mînă, fie pe roată.

Sistemul de ornamentare prin incizie cu vîrful făchieşului sau al unui beţigaş de lemn, în pasta crudă a vasului, precum şi incizia cu unghia sînt procedee de decorare pe cale de dispariţie.

Turnarea smalţului cu lingura este un mod de ornamentare mai ales pentru ulcioare. Prin acest procedeu se obţine un decor în formă de limbi, decor pe care-l întîlnim la ulcioarele din Lungeşti, Pietroasa şi Vlădeşti. De obicei smalţul se toarnă cu o lingură de lemn sau de metal, iar, uneori, cu o ulcea de capacitate redusă.

Imprimarea ornamentului cu rotiţa în pasta crudă a vasului, în timpul modelării, se întîlneşte foarte rar în cazul ceramicii nesmălţuite. Singurul centru care utilizează acest procedeu este Vlădeşti.

Stropirea cu pensula este un procedeu de ornamentare folosit, în mod obişnuit, pentru decorarea vaselor legate de anumite obiceiuri tradiţionale. Aceste vase se confecţionează în mod special pentru a fi vîndute la tîrgurile de moşi.

O tehnică rară — azi complet dispărută — de ornamentare a ceramicii nesmălţuite vîlcene este ce a reliefului înalt, realizat cu ajutorul unor tipare de ghips.

Una din coordonatele prin care se defineşte valoarea artistică a unei piese de ceramică este cromatica în care se realizează motivele decorative şi, pe lîngă aceea a motivelor, putem vorbi şi de o cromatică de fond. Fondul cărămiziu al ceramicii nesmălţuite roşii apare nuanţat în funcţie de unele proprietăţi ale lutului din care e modelat vasul şi în raport cu calitatea şi intensitatea arderii lui. Simplitatea decorului realizat în nuanţe de ocru, brun sau alb subliniază eleganţa formelor.

În cazul ceramicii nesmălţuite angobate, culoarea de fond e albă. De pe ea se detaşează, strălucitor, decorul executat în nuanţe de brun, verde şi galben, ca în cazul ceramicii din Buda, Păuşeşti-Măglaşi, Vlădeşti, sau numai în culoarea verde, în unele centre din sudul judeţului, ca, de pildă, la Goruneşti. Acest ansamblu cromatic subliniază armonia formelor, conferind vaselor calităţi artistice deosebite.

Deşi decorul cu smalţ este caracteristic, predominant pentru ceramica nesmălţuită angobată, îl întîlnim, e drept în cazuri foarte rare, şi la ceramica nesmălţuită roşie, cum este cazul celei din Hurez.

Dozarea minuţioasă a cromaticii decorului, în cîmpul larg al cromaticii de fond, evidenţiază elementele stilistice proprii fiecărui centru.

Din seria localităţilor vîlcene în care olarii mai activează încă ori au încetat practicarea meşteşugului fie de curînd, fie cu decenii în urmă, ne vom opri asupra acelor aşezări care prin producţia lor ceramică sînt reprezentative pentru olăritul vîlcean şi, în general, pentru istoria olăritului din România.

BUDA. Cătun al oraşului Ocnele Mari, Buda este situată pe valea Olăneşti, fiind unul din cele mai vechi centre de olărie din Vîlcea [4]. Produce ceramică roşie şi angobată. Ea se înrudeşte îndeaproape cu ceramica din Vlădeşti şi Păuşeşti-Măglaşi. În producţia olarilor din Buda remarcăm formele uzuale folosite în gospodărie pentru copt, pentru pregătirea hranei şi formele legate de anumite obiceiuri tradiţionale — căni, oale şi borcane de moşi. Înrudirea cu ceramica din Vlădeşti este evidentă, cu precizarea că centrul ceramic de la Buda produce o gamă mai redusă de forme. În schimb, formele olăriei din această localitate sînt mai robuste, ca şi decorul realizat în nuanţe de smalţ verde şi brun.

DĂEŞTI. Situat pe valea Luncavăţului, satul Dăeşti a fost unul din cele mai productive centre de ceramică nesmălţuită din judeţul Vîlcea [5]. În anul 1938 meşteşugul olăritului era practicat în această aşezare de 75 de olari [6], astăzi el fiind pe cale de dispariţie [7]. Ceramica pe care o modelau olarii din Dăeşti este din categoria formelor tradiţionale folosite în gospodărie: 1. oale de diferite capacităţi — de la 0,5 l pînă la 20 l; oalele de dimensiuni mari se lucrau din două bucăţi înădite[8]; 2. căni pentru băut; 3. străchini; 4. ulcioare de diferite capacităţi; 5. putineie cu mîtcă; 6. capace găurite pentru oale mari; 7. glastre; 8. ghivece pentru copt; 9. castroane.

---

[4] *MDGR*, vol. II, 1899, p. 38 şi informator Ghencea I. Ioan, 1976, care reprezintă a patra generaţie de olari.

[5] *MDGR*, vol. III, 1900, p. 64.

[6] Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*, Bucureşti, 1938, p. 195.

[7] Informator Popa Dumitru, 1969.

Decorul vaselor lucrate la Dăeşti este predominant geometric, constînd din linii drepte, linii şerpuite, spirală desfăşurată etc. Cel mai răspîndit motiv ornamental este valul realizat cu mătăuzul. Olăria din Dăeşti se distinge prin simplitatea formelor, elegante şi robuste, a decorului său cu humă albă sau roşie aplicat fie pe fondul cărămiziu al vasului, fie pe fond de angobă albă cu humă roşie. Piesele de ceramică produse în această localitate prezintă înrudiri vădite cu ceramica de Slătioara şi Pietroasa.

GORUNEŞTI. Aparţinînd de comuna Bălceşti, satul Goruneşti, situat pe malul drept al Olteţului, a fost, odinioară, un important centru de ceramică nesmălţuită, roşie şi angobată, de veche tradiţie[9]. Produsele olarilor din Goruneşti, îndeosebi ulcioarele, se aseamănă cu ceramica angobată de Vlădeşti şi Duda. Mai variate ca decor, înclinînd spre o fantezie decorativă mai liberă, ele impun prin forma lor elegantă şi armonia elementelor cromatice.

HUREZU. Bogata activitate şi faima ceramicii smălţuite de Hurezu a lăsat aproape necunoscută ceramica nesmălţuită, lucrată, odinioară, de mai toţi olarii din acest centru.

Trei forme ale ceramicii nesmălţuite hurezane s-au păstrat în tradiţia locală: „*oalele ţărăneşti sau de tîrg*”, *ulciorul pentru coasă*[10], de culoare cărămizie, decorat cu stropituri de smalţ verde şi brun, şi *străchinile* angobate, ornamentate prin pictare cu cornul şi pensula. Acestea din urmă capătă din ce în ce mai mult, în prezent, funcţii decorative. Un creator de mare talent al ceramicii hurezane, Victor Vicşoreanu, le face cunoscute mai ales prin valoarea lor decorativă. Fineţea şi frumuseţea ornamentului, executat cu pensula şi cornul, subliniază în mod deosebit perfecţiunea formei străchinilor şi taierelor nesmălţuite, pe a căror suprafaţă interioară se desfăşoară cu multă măiestrie şi simţ artistic motivele decorative, redate în compoziţii de o mare fantezie şi originalitate.

LUNGEŞTI. Centrul ceramic Lungeşti[11], aşezat pe valea rîului Mamul, la hotarul dintre judeţele Vîlcea şi Olt, face parte din seria centrelor care-şi desfăceau produsele în numeroase sate din judeţul Olt[12].

---

[8] *Idem.*

[9] Se cunoaşte numele olarilor Nae Somogea şi Constantin Dinu Văduva, care participă la primul concurs de olărie pe ţară. Cf. MSAP, concurs 1908, dosar 6/1, vol. II, fila 12 şi 21.

Unul din cei mai vestiţi olari din Goruneşti, Ion Mogoi, a iniţiat în tainele meseriei pe fraţii Boghină din Bălceşti. Se înrudea prin sora sa cu familia de olari Oprea din Pietroasa. Informatori: Florea Mogoi şi Costel Mogoi, 1973.

[10] Informator Victor Ogrezeanu, 1976.

[11] În literatura de specialitate apare menţionat doar centrul Lungeşti, deşi printre localităţile componente ale comunei meşteşugul olăritului este menţionat şi în satele Fumureni şi Stăneşti-Lunca, participante la primul concurs de olărie pe ţară. Vezi Silvia Zderciuc, *Localităţi şi centre de ceramică din Oltenia*, în RMM, nr. 2, 1986, p. 77—78.

[12] Majoritatea aşezărilor situate la est de Olt sînt deservite de olarii din Lungeşti. Aria de desfacere a olăriei din Lungeşti depăşea în trecut şi teritoriul judeţului Olt, ea fiind întîlnită frecvent la tîrgurile de la Turnu Măgurele, Islaz şi Craiova. Informator Vasile Nistor, 1969.

Ceramica nesmălțuită modelată de olarii din Lungești, denumită cu termenul general de „*oleturi*”, se încadrează, sub raportul formelor, repertoriului de forme ale ceramicii vîlcene. Este prin excelență o ceramică uzuală, decorată cu cornul, făchieșul sau cu lingura. Tehnica veche de pictare a ornamentelor pe vasul uscat, înainte de ardere, a fost înlocuită cu tehnica pictării cu var, după arderea vaselor în cuptor. Acest fenomen a apărut sub influența olarilor musceleni, care-și desfăceau produsele în zonă, cu deosebire oale de mare capacitate[13].

Semnalăm decorul în formă de limbi de smalț, de pe gîtul și umărul ulcioarelor, ornamente ce se detașează de pe fondul cărămiziu al vasului. Acest ornament, ca și modul lui de așezare, prezintă asemănări evidente nu numai cu decorul ulcioarelor pentru apă din Vlădești și Pietroasa, ci și cu ulcioarele din centrul Baia Sprie, județul Maramureș[14].

PĂUȘEȘTI-MĂGLAȘI. Localitate situată pe valea Olănești, Păușești-Măglași a fost un centru de ceramică ce și-a încetat total activitatea[15]. Se lucra mai ales ceramică nesmălțuită, roșie și angobată, asemănătoare cu cea de la Vlădești. Asemănarea producției ceramice din cele două localități, Vlădești și Păușești-Măglași, se explică nu atît prin apropierea dintre ele, cît, mai ales, prin faptul că mulți dintre vechii olari din Păușești-Măglași au învățat meșteșugul la Vlădești[16].

Se producea, aproape exclusiv, ceramică uzuală, a cărei arie de desfacere se reducea la teritoriul comunei. În preajma celui de al doilea război mondial se modelau oale de moși, în capacitate de 2–3 litri, borcane de moși și de surată, vase de tămîiat, forme legate de anumite obiceiuri din trecut. Se obișnuia ca vasele de mare capacitate să fie datate de către olar, înscriindu-se, pe vas, fie numele olarului, fie cel al proprietarului. Datorită exemplarelor ce s-au păstrat, s-au putut reconstitui atît vechimea meșteșugului în localitate, cît și unele familii și generații de olari.

PIETROASA. Sat component al comunei Valea Mare, Pietroasa este așezată pe valea Cernei, principalul afluent al rîului Olteț[17]. Centru puternic în primele decenii ale secolului al XX-lea, desfăcîndu-și producția la tîrgurile învecinate, în satele din jurul Craiovei și Cîmpia Caracalului, Pietroasa confecționează, după cel de al doilea război mondial, numai ceramică nesmălțuită[18].

Vechii olari din Pietroasa sînt originari unii din Otetelișu, alții din Novacii Gorjului[19]. Meșteșugul se învăța în familie, fiind transmis din tată în fiu. Cea mai numeroasă și mai răspîndită familie din sat este Olariu. Alți olari, ca, de pildă, Oprea D. Gheorghe, își însușește tainele meseriei de la olarii din Oboga, fapt ce se va răsfrînge asupra creaţiei sale, mai ales în privinţa formei ulcioarelor [20].

---

[13] Informator Vasile Nistor, 1969, ce reprezintă a treia generație de olari.

[14] Silvia Zderciuc, *Ceramica nesmălțuită din județul Maramureș*, în AMET pe anii 1971–1973, p. 359.

[15] Dintre localitățile componente ale comunei Păușești-Măglași, în două s-a practicat meșteșugul olăritului : 1. Păușești-Măglași (vezi MDGR, vol. IV, 1901, p. 665) și 2. Vlăduceni. Ultimul olar din Păușești-Măglași, Nicolae M. Gheorghe (Gheorghe a lui Jircă), și-a încetat activitatea în jurul anilor 1960.

[16] Informator Nicolae M. Gheorghe, 1976.

[17] Dintre localitățile componente ale comunei Valea Mare se mai lucra în trecut ceramică și în satul învecinat Băteșani. Vezi MDGR, vol. 1, 1898, p. 338.

[18] Vezi Silvia Zderciuc, *Contribuții la istoricul ceramicii vîlcene : centrul ceramic Pietroasa*, în RMM, nr. 9, 1980, p. 53.

[19] Informator Dumitru I. Olariu, 1969.

Formele ceramicii nesmălţuite locale sînt forme comune aproape tuturor centrelor vîlcene. Se remarcă, în mod deosebit, tigăile tripode şi o veche formă de ulcior păstrat în tradiţia locală sub denumirea de „ulcior de descîntec” [21]. Între anii 60 şi 70, apare la Pietroasa o tehnică de decor nouă, sub influenţa centrelor muscelene, cea a decorării cu var, aplicat pe vasele uscate după scoaterea lor din cuptor [22]. Prin această tehnică nouă decorul apare mai robust, mai evident, dar este mai puţin rezistent.

SĂLĂTRUCEL. Localitatea se află în Ţara Loviştei. Olarii de aici sînt cunoscuţi la tîrgurile din nordul judeţului prin ceramica lor nesmălţuită, roşie şi angobată. Formele prezintă similitudini evidente cu ceramica argeşeană [23]. Majoritatea vaselor lucrate în acest centru au forme uzuale, folosite în gospodăria tradiţională a zonei. Vasele nesmălţuite, roşii, decorate cu humă albă sau simplu angobate, fără decor, nu au valori artistice deosebite.

Categoriile de vase lucrate de olarii din Sălătrucel se modelează în toate centrele vîlcene. O menţiune specială merită „oalele de surată”, forme de ceramică comandate anume, legate de un obicei străvechi, azi dispărut. Două fete care vor să devină „surate” îşi comandă fiecare cîte o oală, pe care o schimbă între ele „de moşi”, făcînd legămînt să se ajute şi să fie „surate” (prietene) toată viaţa [24]. Pe oală se scrie numele suratei şi anul în care s-a oficiat „însurăţirea”.

SLĂTIOARA. Vechimea centrului ceramic Slătioara, aşezat pe valea Cernei, este consemnată nu numai în documente [25] sau confirmată de generaţiile de olari care au continuat meşteşugul olăritului din tată în fiu [26], ci şi în toponimicele care atestă acest multimilenar meşteşug, fenomen pe care-l întîlnim pe tot teritoriul ţării noastre [27].

Slătioara este situată în apropierea vestitului centru ceramic Hurezu şi e cunoscută prin ceramica sa nesmălţuită roşie. Vecinătatea renumitei ceramici de Hurezu, atît de cunoscută şi apreciată, nu i-a împiedicat pe olarii din Slătioara să-şi păstreze formele tradiţionale, ce constau, cu precădere, dintr-o ceramică destinată uzului gospodăresc. Formele elegante, avînd nuanţe de roşu-cărămiziu, sînt decorate cu humă roşie sau albă. Repertoriul ornamental, compus din linii drepte şi ondulate, realizate cu ,,feleticul'' [28], impune prin simplitate decorativă. Ornamentarea cu var, după arderea vaselor în cuptor, procedeu tehnic ce s-a răspîndit sub influenţa centrelor ceramice muscelene, apare şi la Slătioara după cel de al doilea război mondial [29]. Deşi piesele decorate cu var par a produce mai mult efect, ele sînt, din punct de vedere artistic, mai puţin valoroase.

---

[20] În creaţia lui Gh. Oprea se resimte influenţa centrului Oboga, unde şi-a însuşit tainele meşteşugului de la olarul Ioniţă Berbece. El confecţionează ulcioare după tipul celor de la Oboga.

[21] Ulciorul de descîntec sau vrăjit se comanda anume de către fata ce voia să se mărite şi să-şi cunoască ursitul. Apela la o bătrînă din sat care punea apă să se fiarbă în ulcior. Dacă ulciorul se crăpa, fata se mărita în acel an. Din zgomotul produs de apă, bătrîna descifra şi numele ursitului. Informator Olariu D. Constantin, 1970.

[22] Informator Dumitru I. Olariu, 1970.

[23] Ion Crăciun şi-a însuşit tainele meseriei la Curtea de Argeş. De la el a învăţat meşteşugul şi Popa Ion, participant cu ceramică nesmălţuită angobată la primele bienale de artă populară. Informator Popa Ion, 1969.

[24] Informator Crăciun Nicolae, 1969.

[25] Cele mai multe informaţii se referă la sfîrşitul sec. XIX şi începutul sec. XX. Vezi MDGR, vol. V, p. 2, şi Silvia Zderciuc, *op. cit.*, în RMM, nr. 2, 1986, p. 77—78. Olarii Gh. I. C. Ciolompa, Ion I. Ciolompa şi Ion G. Giurea din Slătioara Fometeşti—Vîlcea participă la concursul de olărie din 1908. Cf. MSAP, dosar 6/1, vol. II, f. 12.

[26] Unul din cei mai vechi olari din Slătioara, Giurea Gheorghe, născut în 1909, număra patru generaţii de olari. În 1976, la 67 de ani, mai modela încă oale de lut pentru moşii de vară. Alte familii de olari sînt şi familiile Gheorghiţă, Gogioman, Ghimiş şi Toreţoiu.

[27] Olari, mahala făcînd parte din com. Slătioara, plaiul Horezul, jud. Vîlcea. Este în partea de nord a comunei şi este udată de văile Omul, Olarilor, Movli şi Predu. Cf. MDGR, vol. V, 1902, p. 434—435.

Modelînd o ceramică uzuală cu o arie largă de desfacere odinioară [30], meşterii locali au creat un repertoriu bogat şi variat de forme, multe din ele dispărute azi. Enumerăm pe cele mai importante : olane pentru fumurile sobelor, ghivece pentru copt sau spălat, florare sau sacsîi, străchini, castroane pentru copt, ulcioare fără ţîţă pe mănuşă, de diferite capacităţi (1—15 litri), căni pentru must, oale de diferite capacităţi (1—15 litri), cratiţe cu două torţi, ceşti pentru ţuică etc.

Aprecierea de care s-a bucurat ceramica tradiţională lucrată la Slătioara este confirmată şi prin numeroasele premii obţinute, pentru autenticitate, la tîrgurile-concurs la care au participat olarii din această localitate [31].

Mulţi dintre olarii de la Slătioara lucrează, în prezent, la cooperativa ,,Ceramica'' din Hurezu şi se dovedesc meşteri talentaţi în modelarea formelor [32].

VLĂDEŞTI. Renumit prin ceramica sa nesmălţuită, roşie şi albă angobată, centrul ceramic Vlădeşti, aşezat pe valea Olăneştilor, poate fi considerat unul din cele mai importante şi mai valoroase centre de ceramică din ţara noastră. Prin frumuseţea şi varietatea produselor sale centrul Vlădeşti [33] a cîştigat nu numai o faimă naţională, ci şi un bine meritat prestigiu internaţional, prin numeroasele sale participări la manifestările expoziţionale, în domeniul artei populare, de peste hotare. Deşi, în marea ei majoritate, ceramica de Vlădeşti este o ceramică utilitară, datorită însuşirilor sale de formă şi decor o putem aşeza în rîndul valorilor artistice de excepţie ale ceramicii populare româneşti. Şi chiar dacă documentele scrise nu menţionează centrul Vlădeşti înainte de sec. al XIX-lea, prin caracteristicile ceramicii sale de formă, tehnică şi decor, el poate fi considerat unul din cele mai vechi centre, active încă, de pe teritoriul ţării noastre.

---

[28] Informator Gogioman Anton, 1976.

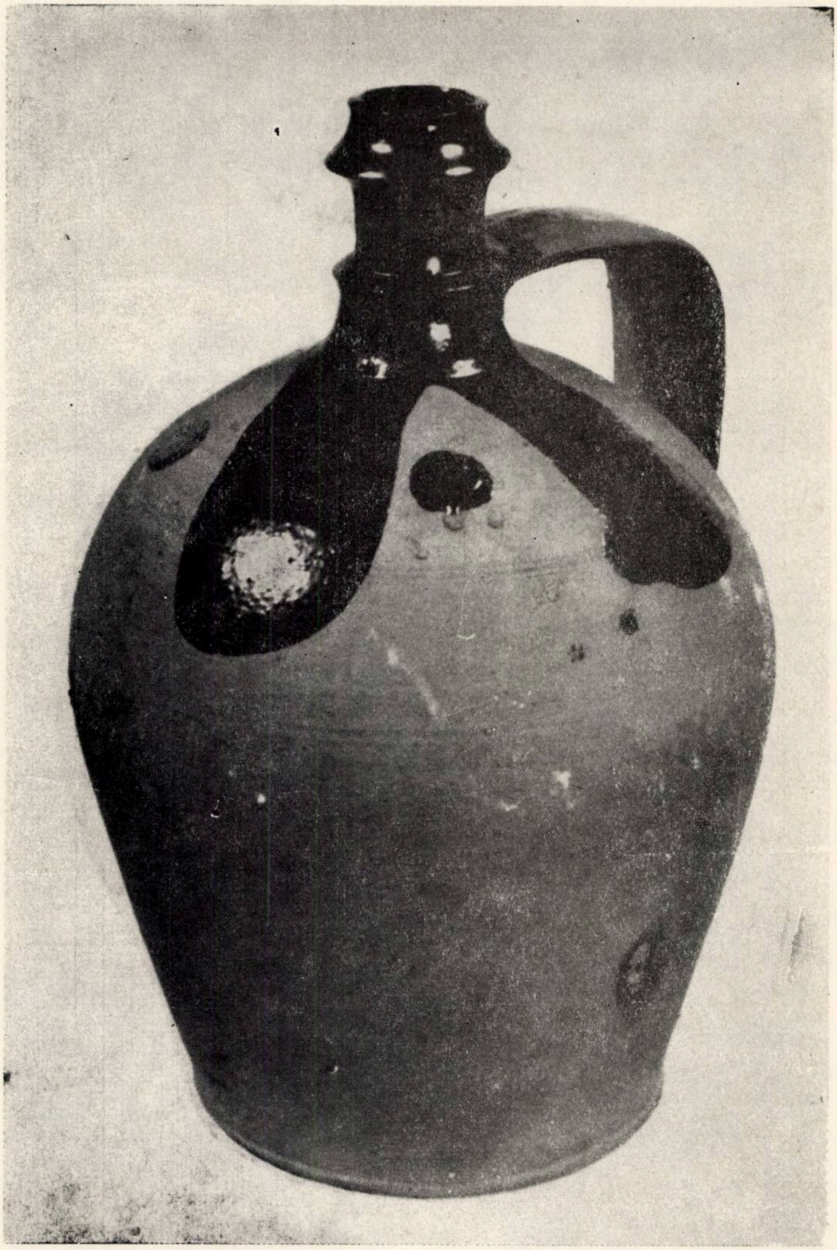
[29] Idem.

[30] Paul Sthal şi Paul Petrescu, *Olăria ţărănească din Vîlcea*, în SCIA, nr. 1, 1965.

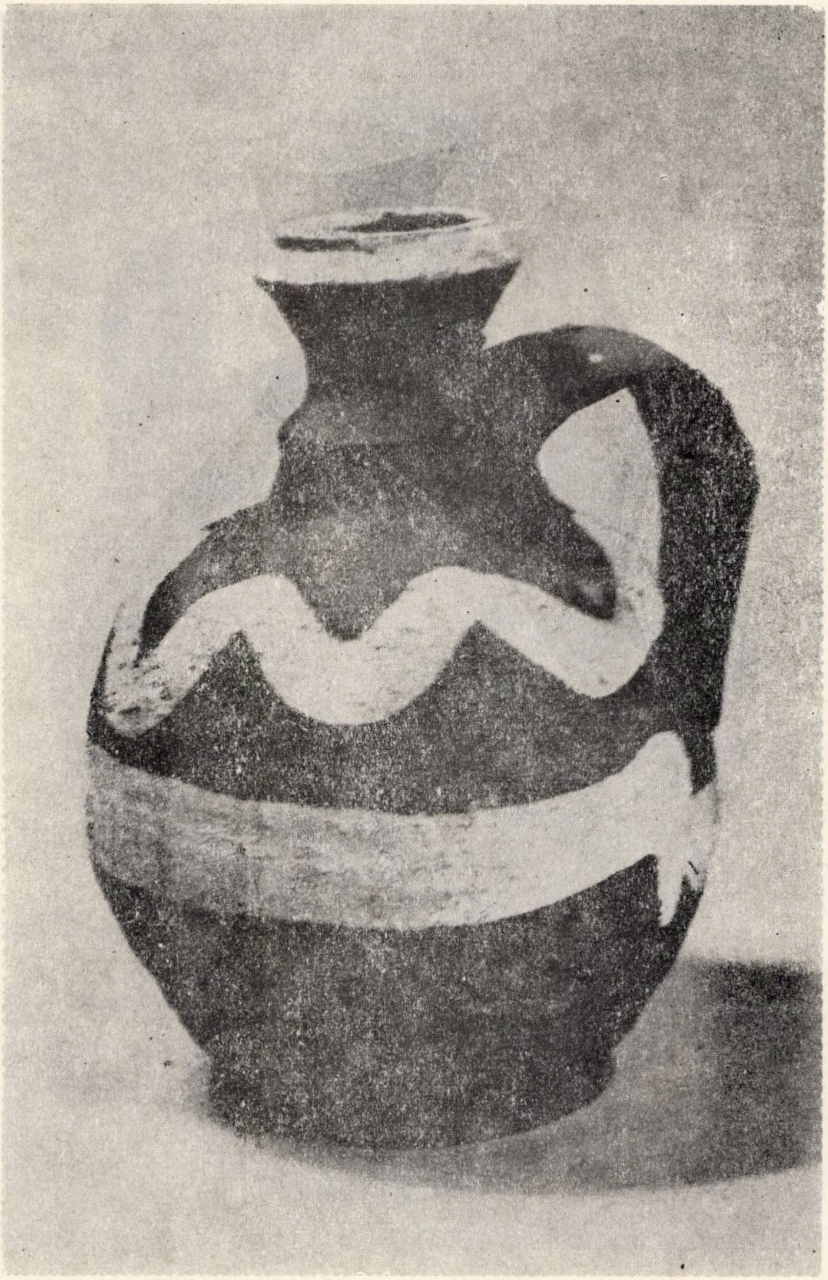
[31] Toreţoiu Nicolae (Culiţă) obţine premiul pentru autenticitate oferit de Muzeul Judeţean Vîlcea la ediţia din 1970 a tîrgului-concurs ,,Cocoşul de Hurez''.

[32] Informator Gheorghe Giurea, 1976.

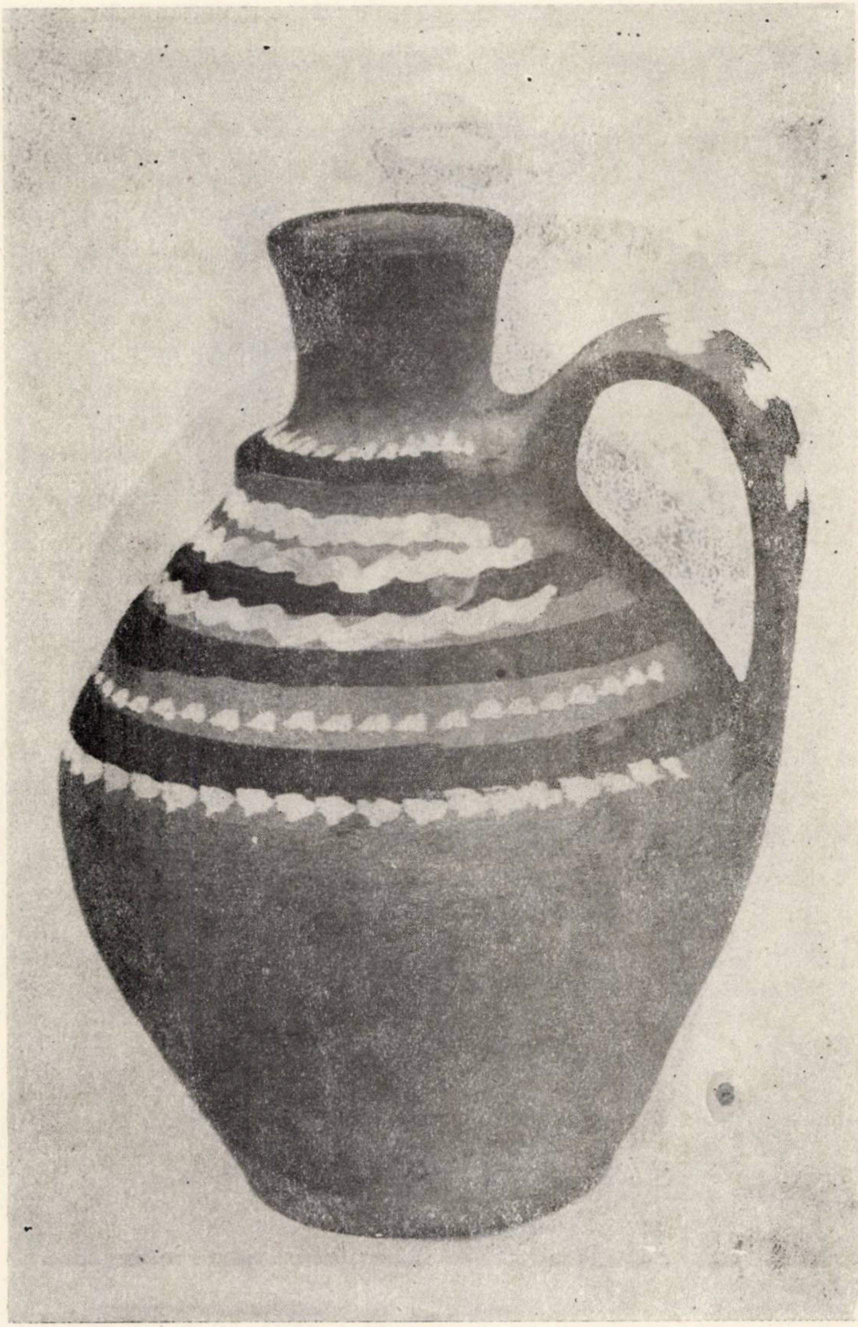
[33] Dumitru Şchiopu este cel mai reprezentativ meşter al ceramicii contemporane din Vlădeşti. Păstrînd nealterată tradiţia moştenită alături de noile creaţii personale, în toată ceramica pe care o modelează manifestă un deosebit simţ artistic. Fiind şi dascăl, a condus ani de-a rîndul clasa externă a Şcolii Populare de Artă din Rîmnicu Vîlcea. Participă în calitate de creator popular la o serie de manifestări republicane.Palmaresul său cuprinde numeroase distincţii şi premii, printre care, în 1974, medalia de aur în cadrul etapei finale a expoziţiei de artă populară. Participă la toate cele 6 ediţii ale festivalului ,,Cîntarea României'', obţinînd titlul de laureat.



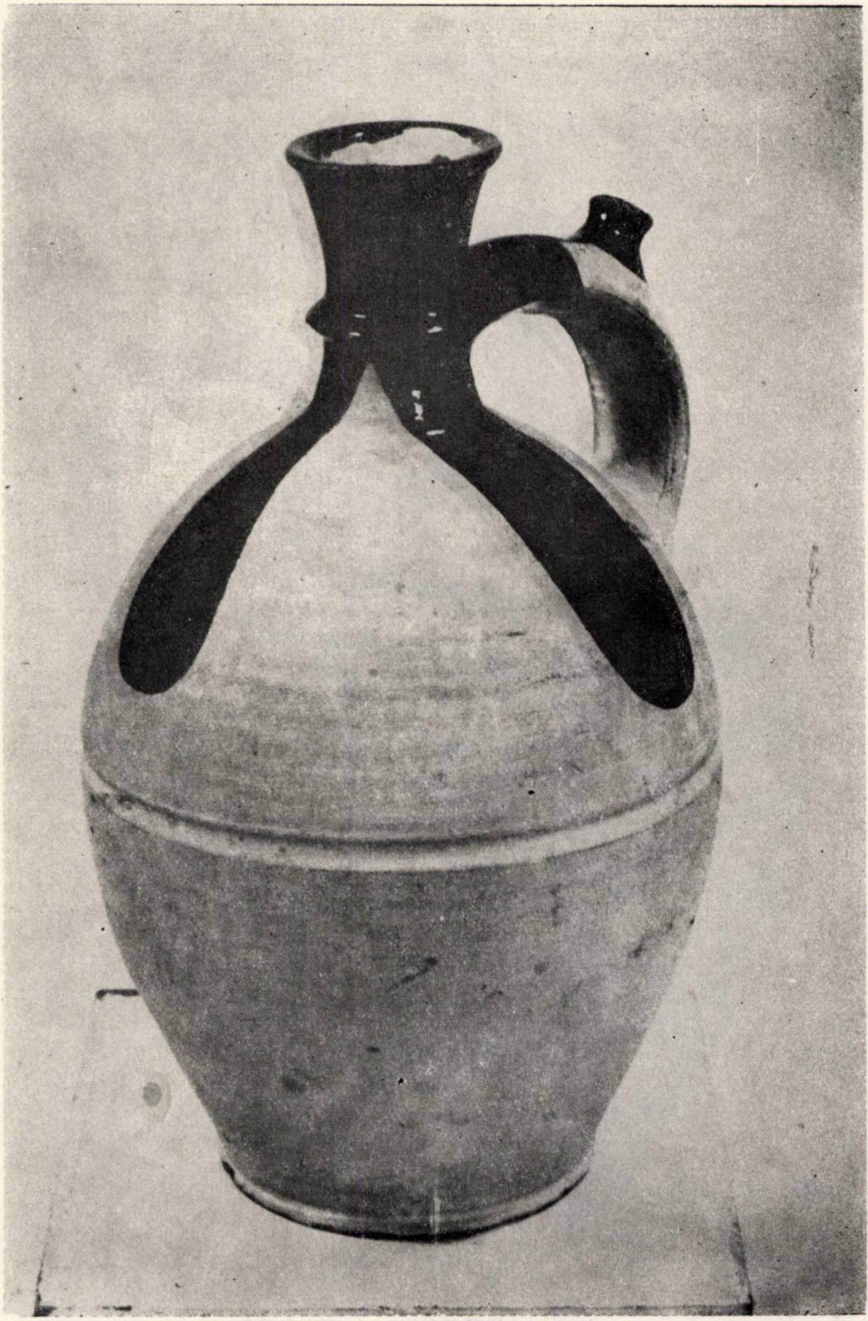
Ulcior, centrul Lungeşti. Creator Nistor Vasile, 1969.



Ulcior pentru descîntec, centrul Pietroasa. Creator Olariu I. Ştefan, aproximativ anii 1935—1940.



Ulcior, centrul Slătioara. Creator Gheorghiţă Victor, 1970.



Ulcior, centrul Vlădeşti. Creator necunoscut. Prima jumătate a secolului al XX-lea.

Diversitatea formelor uzuale confecţionate de către olarii localnici acoperă un repertoriu foarte bogat. Le enumerăm pe cele mai importante : căni, denumite local pui şi puişori, taiere, străchini sau castroane, ghivece pentru băgat sub ţest, ulcioare fără toartă (pentru oţet), ulcioare cu ciur (pentru apă), ulcioare pentru vin, avînd capacitatea între 20 şi 40 de litri, oale de diferite capacităţi, tigăiţe cu toartă — cu trei picioare sau plate —, pîlnii, forme pentru copt cozonaci — cu toartă sau fără —, borcane cu două torţi şi cu capac, jucării pentru copii, îndeosebi avimorfe etc.

Între motivele ornamentale folosite în decorul ceramicii de Vlădeşti predomină melcul, brăduţul şi şiragul. Din punct de vedere al tehnicii de ornamentare, ceramica nesmălţuită din acest centru cunoaşte trei variante : a) decor prin pictare cu cornul, predilect cu angobă albă, înainte de ardere, vasul fiind ars o singură dată ; b) decor prin pictare cu cornul şi pensula cu angobă albă şi nuanţe de ocru ; c) tehnica inciziei în pasta crudă a vasului cu ajutorul făchieşului sau a unui beţigaş, înainte de ardere. Această din urmă tehnică este utilizată, îndeosebi, în cazul ceramicii nesmălţuite roşii.

Cromatica ceramicii lucrată la Vlădeşti poate fi urmărită în raport de grupa din care face parte obiectul respectiv. Ceramica nesmălţuită roşie foloseşte, în mod obişnuit, nuanţele naturale de ocru sau alb, cea alb angobată — nuanţele de verde şi brun-gălbui, realizate cu cornul. Fondul alb dă o strălucire deosebită ornamentelor, reliefîndu-le. Dozarea minuţioasă a cromaticii în cîmpul larg al culorii de fond evidenţiază elementele stilistice ale centrului Vlădeşti, deosebindu-l de stilul cromatic al centrelor din apropiere — Buda şi Păuşeşti-Măglaşi — centre producătoare, de asemenea, de ceramică albă angobată.

ZĂTRENI. Veche aşezare românească, menţionată în documentele medievale încă din secolul al XVI-lea, comuna Zătreni este situată în partea sud-estică a judeţului Vîlcea, pe malul Olteţului. Din cele 19 localităţi care intră în componenţa comunei, olăritul s-a practicat în satele Zătreni, Butanu, Contea, Făureşti, Găneşti, Lăcusteni, Mănicea [34]. Meşteșugul olăritului a dispărut din majoritatea satelor aparținătoare de comuna Zătreni. Ceramica nesmălțuită produsă în aceste localități a putut fi reconstituită, cu excepția satului Contea, pe baza producției olarului Cruceru I. Marin[35].

---

[34] 1. *Butanu*, cunoscut prin ceramica sa roşie nesmălţuită, decorată cu humă albă. Informator Cruceru I. Marin, 1972.

2. *Contea*, centru de ceramică cu activitate dispărută în anii celui de al II-lea război mondial. În ultimii ani se lucra cu precădere ceramică nesmălţuită roşie. Ţîrlea Dumitru, reprezentantul celei de a 3-a generaţii de olari, activa în primele decenii ale secolului XX, participînd la diferite expoziţii organizate la Bucureşti ca, de pildă, cea din 1912. Se specializase în vase de mare capacitate cu decor antropomorf şi zoomorf. Informator Ţîrlea Gheorghe, 1973.

3. *Făureşti*. Olăritul a dispărut cu decenii în urmă. Se cunoaşte numele unui olar, Neagoe M. Constantin, care lucra oale nesmălţuite roşii de bună calitate. Informator Ilie I. Z. Ninciuleanu, 1969.

4. *Găneşti*. Activitatea olăritului în localitate este cunoscută din informaţiile date de MDGR, vol. III, 1900, p. 484, precum şi dintr-o reclamaţie a olarilor către Ministerul de Interne. Cf. prefectura judeţului Vîlcea, dosar 55/1908. Practicarea meşteşugului încetează în primele decenii ale secolului XX.

5. *Lăcusteni*. Localitate cu cel mai puternic olărit în trecut. Locul de baştină al mai multor olari, ca de ex. Ioniţă Olariu, porecla dată lui Ion R.Mihaiu, stabilit ulterior la Zătreni. Informator Ilie I. Z. Ninciuleanu, 1969.

6. *Mănicea*. Olăritul a fost practicat îndeosebi de cei din familia Cruceru. Localitatea mai furniza lutul pentru modelarea vaselor şi pentru alte sate de olari. Informator Cruceru I. Marin, 1973.

7. *Zătreni*. Vezi Silvia Zderciuc, *Contribuţii la istoricul ceramicii vîlcene : centrul Zătreni*, în REF, tom. 26, 1981, nr. 2, p. 199.

Ceramica nesmălțuită contemporană, cunoscută sub denumirea de *ceramică de Zătreni*, prezintă asemănări cu ceramica centrului vecin Pietroasa. Orientarea exclusivă spre producția ceramicii nesmălțuite are loc între anii 1950 și 1973, perioadă în care ceramica smălțuită dispare total, iar cele 30 de forme tradiționale ale ceramicii nesmălțuite se reduc la zece : oale de diferite mărimi, ulcioare de capacități variate, jucării, solnițe, sacsîi, taiere, străchini, ligheane, ghivece pentru copt, cești pentru țuică. În repertoriul ornamental predomină, ca motive, valul și spirala, realizate cu mătăuzul.

Ceramica nesmălțuită de Zătreni are o culoare de fond cărămizie, cu decorul aplicat din „rușală'' sau humă albă. Apare și aici, sporadic, angobarea totală a vaselor, mai ales a celor pentru flori și, în acest caz, decorul se realizează cu humă de culoare brun închisă.

Concluzii. Scurta incursiune în istoria ceramicii nesmălțuite din județul Vîlcea ne dă, totuși, posibilitatea să formulăm unele concluzii, chiar dacă cercetările viitoare ar putea să aducă unele corective. Notăm aceste concluzii în cele ce urmează.

1. Olăria nesmălțuită din județul Vîlcea constituie o categorie a ceramicii populare românești mai puțin tratată și, deci, mai puțin cunoscută. După cum am menționat și în cursul expunerii, valoarea ei artistică constă, cu deosebire, în perfecțiunea și eleganța formelor, în măiestria modelării, în sobrietatea decorativă, ca efect al unui repertoriu redus de motive ornamentale, repertoriu în care valul și spirala dețin locul dominant . La aceste criterii de apreciere a valorii artistice se adaugă și discreția cromatică.

2. Formele ceramicii nesmălțuite, ce s-au păstrat în centrele din județul Vîlcea, sînt dintre cele mai vechi forme ale ceramicii autohtone, prezentînd, adesea, evidente asemănări cu ceramica rezultată din săpăturile arheologice. Aceasta le conferă o mare valoare documentară, cu atît mai mult cu cît mai toate aceste forme sînt, în prezent, pe cale de dispariție. Vechimea formelor poate fi corelată, uneori, cu vechimea centrelor în care au dobîndit cea mai mare extensiune, mai ales cînd apar și unele mențiuni în documente istorice.

3. În tehnica de aplicare a decorului la ceramica nesmălțuită se folosește un număr redus de unelte, dintre cele mai simple, ca degetul, cornul, pensula.

4. În ceea ce privește aria de desfacere a olăriei nesmălțuite de pe teritoriul studiat, aceasta se reduce, mai ales, la localitățile din vecinătatea centrelor producătoare, această limitare spațială fiind încă un factor nefavorabil pentru menținerea și dezvoltarea producției de ceramică nesmălțuită.

---

[35] Ultimul olar din Zătreni, Cruceru I. Marin, își încetează activitatea în anul 1973. El face parte dintr-o vestită familie de olari ; frații lui, Dumitru, Constantin și Ion, au practicat și ei olăria în satul Butanu, cu ani în urmă.

ABREVIERI

1. AMET — Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei.
2. MDGR — Marele dicţionar geografic al României, vol. I—V, 1898—1902.
3. MSAP — Muzeul Satului şi de Artă Populară.
4. RMM — Revista muzeelor şi monumentelor, seria muzee.
5. SCIA — Studii şi cercetări de istoria artei, seria artă plastică.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **ETNOLOGIA SIBIANĂ — REALIZĂRI ŞI PERSPECTIVE.** An de an, la începutul lunii septembrie, calendarului manifestărilor cultural-artistice naţionale i se adaugă, în municipiul şi judeţul Sibiu, noi acţiuni dedicate cercetării şi valorificării culturii populare. Complexul de manifestări din 1989 s-a deschis în 2 septembrie cu cea de a VIII-a ediţie a concursului folcloric interjudeţean *Cîntecele munţilor* — autentică sărbătoare a artei interpretative şi a costumului popular din România. Întrunind ansambluri folclorice (24) din toate marile zone folclorice ale ţării, ediţia din acest an s-a desfăşurat în ambianţa de o inegalabilă frumuseţe oferită de cadrul natural al Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului. În popasul de aici, artiştii amatori de pe întreg cuprinsul românesc ne-au redat imaginea propriilor bogăţii spirituale, tradiţii pios păstrate din tată-n fiu, în care s-a putut uşor recunoaşte spaţiul acelei aşezări pe care Lucian Blaga îl numea sat-idee, ,,purtătorul matricei noastre stilistice".

Manifestările au continuat a doua zi cu cea de a XXII-a ediţie a *Tîrgului olarilor* — acţiune tradiţională care a reunit aproape 100 de creatori din toate centrele de olărit din România. Varietatea creaţiilor, perfecţiunea tehnică, asociate frumuseţii desenului şi coloritului deosebit au atras un impresionant număr de vizitatori, localnici şi turişti, care au ţinut să nu lipsească de la acest ,,corn al abundenţei" în domeniul olăritului.

Luni, 4 septembrie, seria acţiunilor dedicate cercetării şi valorificării culturii populare a culminat cu Sesiunea Anuală a Asociaţiei Folcloriştilor şi Etnografilor, manifestare ştiinţifică cu participare naţională. Participanţii au fost salutaţi de Al. Gătej, vicepreşedinte al Comitetului de Cultură al judeţului Sibiu, de Al. Dobre, redactor-şef al ,,Revistei de etnografie şi folclor" şi de Iordan Datcu, reprezentantul Editurii Minerva care, în alocuţiunile lor, au subliniat rolul pe care l-a avut oraşul de pe Cibin, de-a lungul veacurilor, în tezaurizarea şi valorificarea culturii populare româneşti, locul distinct al acestuia în folcloristica şi etnografia românească.

În prima parte a sesiunii, condusă de prof. univ. Gh. Pavelescu — preşedintele Asociaţiei —, au fost prezentate comunicările : Iordan Datcu (Bucureşti), *O monografie inedită despre o localitate sibiană;* Al. Dobre (Bucureşti), *Contribuţii la istoria folcloristicii şi etnografiei româneşti : Comisia de Folclor a Academiei Române (1946 — 1948)* ; Ion Cuceu (Cluj-Napoca), *Manuscrisele sibiene ale colecţiei Ion Micu Moldovan* ; Hanni Markel şi Virgil Florea (Cluj-Napoca), *Contribuţii documentare la cunoaşterea operei folclorice a lui Karl Hintz-Hinţescu* ; Anca Goţia (Sibiu), *Interesul pentru folclor al lui Ioan Georgescu* şi Ilie Moise (Sibiu), *Consideraţii privind etnologia sibiană din ultimele decenii.* Comunicările prezentate au constituit demersuri ştiinţifice circumscrise tematicii sesiunii. Dacă eruditul cercetător şi editor Iordan Datcu, parcurgînd răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu, N. Densusianu şi S. Fl. Marian, a stabilit locul pe care dascălul Romul Simu din Orlat îl ocupă în istoria folcloristicii sibiene, Ion Cuceu, reexaminînd manuscrisele de folclor din fondul ,,Astrei", aduce noi argumente pentru o mai dreaptă aşezare a lui Ion Micu Moldovan în rîndul celor mai mari folclorişti din secolul trecut. Alexandru Dobre a subliniat contribuţia deosebită a Comisiei de Folclor a Academiei Române, condusă de prof. D. Caracostea, la jalonarea direcţiilor de dezvoltare ale folcloristicii şi etnografiei româneşti. ,,Serviciul" pe care Alexandru Dobre îl face folcloristicii româneşti aducînd în actualitate manuscrise inedite din Arhiva Academiei Române este unul ştiinţific şi, totodată, reparatoriu. Hanni Markel, Virgil Florea şi Anca Goţia aduc noi contribuţii privind viaţa şi activitatea folcloriştilor Karl Hintz-Hinţescu şi Ioan Georgescu, iar Ilie Moise punctează momentele principale ale evoluţiei sibiene în ultimii 45 de ani (activitatea Cercului de Etnografie şi Folclor — 1950 — 1970 ; înfiinţarea Muzeului Tehnicii Populare ; cercetările interdisciplinare din Rucăr şi Mărginime concretizate într-un prim volum, *Mărginenii Sibiului — 1985*; constituirea Asociaţiei Folcloriştilor şi Etnografilor).

În cea de a doua parte a sesiunii, condusă de Ilie Moise, secretarul Asociaţiei, au susţinut comunicări : Gh. Pavelescu (Sibiu), *Poezia de incantaţie în Mărginimea Sibiului*; Ghizela Suliţeanu (Bucureşti), *Nedeea de la obîrşia Lotrului — mărturie milenară a unităţii poporului român*; Laura Sîrbu (Sibiu), *Descîntec şi descîntat*; Nicoleta Coatu (Bucureşti), *Aspecte privind simbolul cultural al soarelui*; Lia Gangolea (Sibiu), *Dinamica obiceiurilor de peste an în Ţara Oltului*; Mihai Georgia (Cluj-Napoca), *Folclorul şi omnidisciplinaritatea;* Amalia Pavelescu (Sibiu), *Eminescu şi folclorul*; Ion Şt. Lazăr (Rîmnicu Vîlcea), *O viziune asupra baladei ,,Meşterul Manole''*; Horst Klusch (Sibiu), *Vatra pe teritoriul României : atestări şi evoluţie*; Constanţa Cristescu (Zalău), *Toaca — probleme de organologie*; Anca Fleşeriu (Sibiu), *Materiale şi sisteme de construire a caselor în satele din Ţara Oltului*; Maria Bucur (Bucureşti), *Aspecte privind lupta românilor transilvăneni pentru unitatea naţională*; Constantin Drăgulescu (Sibiu), *Consideraţii asupra lexicului botanic din Ţara Oltului*; Constantin Popa (Sibiu), *Contribuţii la cunoaşterea agriculturii tradiţionale din Ţara Oltului.*

În *Poezia de incantaţie*, prof. Gh Pavelescu prezintă un subcapitol dintr-un studiu mai întins, intitulat *Poezia de ceremonial şi ritual din Mărginimea Sibiului*, iar cercetătoarea Ghizela Suliţeanu aduce noi argumente privind unitatea de gîndire, de limbă şi simţire a poporului român de pe ambele versante ale Carpaţilor. Cu multă dragoste, spirit de pătrundere şi sensibilitate, Laura Sîrbu închină un adevărat poem personalităţii informatorului de folclor. Două aspecte mai puţin cercetate ale culturii noastre populare abordează cercetătoarea bucureşteană Nicoleta Coatu şi profesoara Constanţa Cristescu. Centenarul Eminescu a fost marcat şi cu acest prilej de comunicarea susţinută de profesoara Amalia Pavelescu, care subliniază interesul timpuriu faţă de creaţia populară şi rolul acesteia în elaborarea nemuritoarei opere a poetului nostru naţional. Mihai Georgia propune o nouă viziune asupra relaţiilor interdisciplinare în cercetarea fenomenelor specifice culturii populare, iar Ion Şt. Lazăr aduce noi contribuţii în cercetarea şi interpretarea uneia dintre capodoperele folclorului nostru, care s-a bucurat de un interes aparte din partea unor mari personalităţi ale culturii româneşti (O. Goga, C. Brăiloiu, M. Eliade, L. Blaga). Horst Klusch, cunoscutul cercetător sibian în domeniul ceramicii, de astă dată prezintă o temă înrudită, abordînd problema evoluţiei ,,vetrei'' pe întreg teritoriul României.

Un număr de cinci comunicări, susţinute în majoritate de cercetători sibieni de la Muzeul Brukenthal (L. Gangolea, A. Fleşeriu, C. Popa şi C. Drăgulescu) au abordat probleme interdisciplinare privind principalele capitole ale folclorului şi etnografiei Ţării Oltului.

A doua zi participanţilor la sesiune li s-a oferit prilejul de a cunoaşte una dintre cele mai interesante vetre folclorice din judeţ, comuna Jina din Mărginimea Sibiului. Întîlnirea cercetătorilor cu cetăţeni şi cadre didactice din comună a constituit un veritabil dialog pe tema valorificării în contemporaneitate a civilizaţiei de tip tradiţional. În informarea privind potenţialul economic şi cultural al comunei, prof. Ion Paca s-a oprit cu dragoste şi înţelegere asupra elementelor specifice care definesc profilul spiritual al mărgineanului, în speţă al jinarului. N-a uitat *poruncile* — admirabl sistem tradiţional de comunicare a primăriei cu obştea —, după cum n-a uitat să sublinieze apartenenţa localităţii la civilizaţia lemnului, ,,cea dintîi civilizaţie românească de tip tradiţional''. O succintă trecere în revistă a ,,calendarului pastoral'' a familiarizat pe participanţi cu specificul păstoritului din această cunoscută zonă montană. Oaspeţii au fost apoi invitaţi să viziteze un monument istoric de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, a cărui pictură murală a fost realizată de vestitul iconar Simion Zugravu din Laz. Cimitirul, cu originalele sale monumente tradiţionale din lemn, expoziţia etnografică de la căminul cultural — deţinătoare a întregului instrumentar pastoral — şi pavilionul de joc — tradiţionalul loc de desfăşurare a horei duminicale — au întregit imaginea acestui adevărat colţ de rai unde, nu întîmplător, an de an se organizează nedeea pastorală, cu participarea artiştilor amatori de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali — ,,Sus pe Muntele din Jina''.

În gospodăria lui I. Nicoară (nr. 1141), talentat continuator al vechilor cioplitori în lemn, am putut admira străvechi imagini ale civilizaţiei de tip pastoral alternînd cu semnele noului (baie, apă curentă) instalat definitiv aici. Acolo sus arhaicul şi civilizaţia modernă îşi dau mîna şi convieţuiesc într-o fericită simbioză care conferă zonei autenticitate şi specific.

Numărul mare al participanţilor din alte centre din ţară, varietatea tematică a comunicărilor şi pertinenţa tratării problematicii au vădit încă o dată că sesiunea organizată de Asociaţia Folcloriştilor şi Etnografilor din Sibiu este una dintre cele mai interesante din ţară.

(I. M. D.)

OBȚINEREA COLORANȚILOR ORGANICI DIN REGNUL VEGETAL AL FLOREI LOCALE ȘI UTILIZAREA LOR ÎN DIFERITE ÎNDELETNICIRI TEHNICO-ARTISTICE LA POPORUL ROMÂN

III. CERNELURILE

MIHAIL MIHALCU, MIHAELA DRĂGĂNOIU,
RADU OCTAVIAN MAIER

1. În evul mediu românesc s-a scris cu cerneluri preparate artizanal. Ele erau realizate de cele mai multe ori chiar de cel care le utiliza. Rețetele folosite la prepararea lor erau fie stabilite, fie numai verificate în ateliere, în cancelarii sau în gospodării. Atunci cînd rețetele respective erau venite din afara ariei românești, adesea ele erau adaptate cu o surprinzătoare abilitate tehnică la posibilitățile și exigențele locale. Adaptările respective se refereau fie la tehnologia de preparare a cernelii, fie la tipul sau numărul materiilor prime folosite la realizarea rețetei lor. Ele demonstrează o cunoaștere desăvîrșită a materialelor cu care se lucra, precum și existența unei bune tradiții tehnice autohtone multiseculare (12), (21).

Exigențele celor care preparau și utilizau cernelurile acestea erau destul de numeroase, fără ca totdeauna ele să fie satisfăcute de unele rețete. Cerneala trebuia să pătrundă pînă la o oarecare adîncime în hîrtie, să nu se întindă, să curgă ușor din pană, să aibă o nuanță suficient de închisă — pentru ca citirea să se poată face ușor —, să nu se altereze în contact cu aerul și nici să nu fie sensibilă la acțiunea unor factori degradanți externi (mucegaiuri, umiditate, radiația solară, frecare, zgîriere etc.) și, bineînțeles, să se usuce cît se poate de repede. Fiecare dintre componenții de rețetă folosiți răspundea la una sau mai multe dintre exigențele amintite pe scurt.

Date cu privire la tehnologiile de preparare a cernelurilor, la materiile prime, materialele și termenii tehnici populari folosiți și la utilizarea cernelurilor, ca și la adaptările de care s-a amintit au fost publicate brute, cum au fost culese din teren, de unii cercetători care, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, aveau o altă specialitate decît cea tehnică (1), (3), (4), (7), (15), (16), (18), (19), (20), (21). În cea mai mare parte, ele reprezintă, însă, informații referitoare numai la ultimele două secole. În același timp, oricît de numeroase ar fi ele, la această scară, o prezentare tehnică a lor, ca și o privire generală asupra întregului domeniu nu au fost efectuate pînă acum. Nu s-a efectuat, de asemenea, o cercetare tehnică nici asupra rețetelor de cerneluri consemnate în manuscrise românești de diferite tipuri (erminii, miscelanee etc.). Toate acestea prezintă însă un interes deosebit pentru etnografie, pentru tehnică și pentru lingvistică, precum și pentru istoria artei și a tehnicii românești, pentru activitatea lucrătorilor din muzee (muzeografi, conservatori și restauratori), pentru învățămîntul tehnic și artistic sau pentru omul de cultură.

REF, tom 35, nr. 2, p. 173–185, București, 1990

Încercăm să realizăm o asemenea privire de ansamblu asupra cernelurilor folosite în evul mediu românesc, asupra acelor cerneluri în care materialul colorant utilizat era obținut — sub formă de infuzie, decoct, sevă brută sau produs al unei combustii incomplete — dintr-un organ vegetativ al unuia sau mai multor reprezentanți ai florei locale românești.

2. Cît de mare era atenția care se acorda cernelurilor, în trecut, o arată clar numărul mare de rețete consemnate în partea tehnică a manuscriselor românești de diferite tipuri, ca și în numeroasele notații de pe marginea albă sau de pe paginile nefolosite ale unor manuscrise sau cărți vechi (13), (23), (25), (28), (29), (30), (31), (34), (37), (42), (43), (45), (47), (48), (49).

În ceea ce privește *erminiile* românești, trebuie remarcat faptul că deși unele dintre ele au avut drept model vreun manuscris similar atonit, dintr-o epocă în care Bizanțul și ceea ce a urmat după el constituiau un model pentru viața spirituală din țările românești, la capitolul cerneluri se remarcă faptul că, în timp ce mult discutata erminie elaborată de Dionisie din Furna (5) are consemnate numai două-trei rețete de cerneluri, în erminiile românești apar mult mai multe. În plus, compoziția și tehnologia de preparat a acestora sînt mult mai variate și, adesea, mai complexe și mai detaliat prezentate.

Atît recomandările din erminii cît și cele din miscelanee sau însemnările înscrise pe paginile albe ale altor manuscrise, datele referitoare la prepararea cernelurilor aduc, uneori, și un plus de informație cu privire la circulația, în timp, nu numai a unui tip de cerneală, ci și a unei anumite rețete. Astfel, comparînd informațiile din manuscrisele românești 5952 și 5188, ambele din colecția Academiei Române, se poate observa că aceleași rețete de cerneluri au fost folosite cel puțin două secole consecutiv în Țara Românească, preferințele pentru aceleași trei culori de cerneală menținîndu-se.

Tot în legătură cu cernelurile de care ne ocupăm, trebuie remarcat faptul că și în acest domeniu se observă o unitate impresionantă în întreaga arie românească. Astfel, spre exemplu, cu aproape șapte decenii în urmă, informațiile culese separat de mai mulți etnografi, informații provenind din diferite zone ale țării, semnalau că o aceeași rețetă de cerneală neagră (componenți de rețetă : gogoși de ristic, băcan negru, calaican și un clei vegetal autohton) era utilizată din nordul țării (județele Suceava sau Botoșani) pînă în sudul (jud. Prahova) și sud-estul ei (jud. Galați).

Unele dintre tipurile de cerneluri care au fost preparate și folosite în aria românească erau utilizate din antichitate și evul mediu în vestul european, în Orientul Apropiat sau în Extremul Orient. Apariția lor, în părțile tehnice ale unor manuscrise românești, ne arată, pe de o parte, aria uriașă din care a venit, în trecut, informația tehnică la noi sau, poate, în care s-a răspîndit cea plecată de aici. Ulterior, desigur, unii cercetători se vor apleca și asupra acestui ultim aspect. Dar, pe de altă parte, nu poate rămîne neremarcat faptul că ele poartă și amprenta unor interesante inovații locale de care am mai amintit.

Toate rețetele de cerneluri la care ne referim sînt simple, pot fi realizate ușor, sînt foarte rezistente, în cele mai multe cazuri, și nu au nici un component al cărui rol să nu poată fi ușor înțeles și admis.

3. Cu cernelurile de care ne ocupăm — ca şi cu celelalte tipuri — au fost scrise actele cancelariilor (pe pergament sau hîrtie) precum şi alte manuscrise (majoritatea covîrşitoare a celor care au ajuns pînă la noi sînt scrise pe hîrtie), în care unii clerici sau mireni corespondau, traduceau, copiau sau îşi notau unele evenimente, bilanţuri, gînduri, reţete practice sau medicale interesante în practicarea unor îndeletniciri tehnice sau în gospodăria tradiţională.

Cele mai multe dintre manuscrisele româneşti amintite se află în colecţii, fiind scrise pe hîrtie, şi se înţelege uşor că cele mai multe şi mai complete informaţii pe care le putem avea — referitor la cerneluri — aparţin celei de-a doua jumătăţi a secolului XV, perioadă în care acest material a început să fie folosit mai intens în ţările române (3).

4. Cerneala *neagră* a fost cea mai des folosită în manuscrisele româneşti care ni s-au păstrat. În unele cazuri, ea a fost utilizată pentru elaborarea întregului manuscris. Alteori, anumite părţi ale acestuia (titlurile manuscrisului, ale capitolelor sau ale unor paragrafe, prima literă a unui capitol sau paragraf, anumite fragmente de text asupra cărora se atrăgea atenţia, unele adnotări, titulatura şi iscălitura domnilor etc.) erau scrise cu cerneală *roşie*. Cel mai adesea, aceste cerneluri roşii erau colorate cu cinabru („chinovar"), fără adăugarea unui colorant organic. Astfel de cerneluri nu fac obiectul studiului nostru. Cele două tipuri de cerneluri negre folosite în evul mediu românesc (material colorant : negrul de fum sau compuşi ai acidului tanic) vor fi examinate în cele ce urmează, deoarece, în ambele, materiile prime utilizate proveneau din materii prime procurate din regnul vegetal (lemn, os, sîmburi sau gogoşile de ristic).

Mai rar, au fost semnalate, însă, şi manuscrise mai vechi scrise cu cerneluri de *alte culori*. În această ultimă categorie, spre exemplu, intră unele documente emise de cancelariile unor domnitori ca Alexandru cel Bun sau Ştefan cel Mare, care au fost scrise cu cerneală *albastră* (21).

5. *Informaţiile* referitoare la compoziţia cernelurilor folosite în aria românească şi la modul în care erau preparate, ca şi cele referitoare la materiile prime şi materialele cu care erau realizate reţetele le-am obţinut din părţile tehnice ale unor manuscrise care s-au păstrat pînă în zilele noastre (erminii, miscelanee etc.), din însemnări scrise pe părţile albe ale filelor unor manuscrise, din datele pe care le-am cules de la rarii informatori de pe teren care mai puteau fi găsiţi în trecutele decenii, din cele culese şi publicate, în secolul actual, de către istorici şi etnografi care au cercetat diferite zone, ca şi prin efectuarea unor analize fizico-chimice. Analizele amintite, însă, prezintă dezavantajul că, în cele mai multe cazuri, nu pot fi efectuate nedistructiv.

6. În *compoziţia* cernelurilor care au fost folosite în aria românească şi în care materialul colorant a fost un *pigment* de origine vegetală (de ex. negrul de fum) sau un *colorant* obţinut din regnul vegetal — sub formă de decoct, infuzie sau sevă brută — au mai intrat şi alţi componenţi de reţetă. Cîteodată, un *pigment anorganic* (de ex. acetatul de cupru sau cinabrul) era introdus pentru a face mai intensă sau a vira interesant nuanţa cernelii. Totdeauna, *substanţe cu proprietăţi adezive* — importate (de ex. guma arabică) sau procurate din flora locală (de ex. cleiul de cireş, de prun sau de zarzăr) — măreau aderenţa cernelii la suportul pe care se scria. Unii *adjuvanţi* (de ex. alaunul, zahărul candel etc.) erau introduşi pentru a diminua duritatea apei folosite ca vehiculant, pentru corectarea convenabilă a vîscozității, ca și pentru menținerea în suspensie a unor materiale floculate. Unii *solvenți* introduși, în unele cazuri, erau folosiți numai ca vehiculanți (apa, vinul și oțelul), alteori și pentru a diminua sensibilitatea la biodegradare a cernelii (oțetul și rachiul).

7. După cum s-a mai remarcat, în evul mediu românesc, cel mai adesea, s-a scris cu *cerneluri negre*. Tehnologiile folosite la prepararea lor erau de mult cunoscute, verificate și practicate în aria europeană sau asiatică. În linii mari, la acest capitol, dacă se ia drept criteriu materialul colorant folosit (negrul de fum menținut în suspensie, în apă cu clei vegetal, compuși ai acidului tanic sau soluții de diverși coloranți organici, obținuți sub formă de decoct, infuzie sau sevă, din diferite organe de vegetație ai unor reprezentanți ai florii locale), rețetele respective se încadrau în trei categorii. Primele două categorii (cele cu negru de fum sau cu compuși ai acidului tanic) sînt consemnate cu mai mult de două milenii în urmă, în *Biblie*, în manuscrise grecești din secolele IV—V î.e.n., ca și în scrierile lui Plinius cel Bătrîn, Vitruvius, Dioscoride sau ale unor alchimiști arabi.

Cînd au început a fi folosite în aria românească, însă, nu o putem preciza, în stadiul actual al informației. Dacă am aprecia această epocă numai după data la care a fost elaborat cel mai vechi manuscris românesc scris cu cerneală neagră, ar rămîne întrebarea firească dacă nu cumva, anterior lui, nu au apărut și alte manuscrise — scrise cu același tip de cerneală — care, de-a lungul secolelor, au dispărut. Iar textele tehnice românești care se referă la cernelurile negre sînt mult mai noi.

În orice caz, un lucru pare cert. Ca și în vest, dacă mijlocul evului mediu românesc este marcat printr-o preferință acordată cernelurilor în care materialul colorant era negrul de fum, către sfîrșitul lui a fost preferat din ce în ce mai mult celălalt tip amintit. De-a lungul acelorași secole, însă, au mai fost folosite și cerneluri negre în compoziția cărora intrau extracte tinctoriale obținute din alți reprezentanți locali ai regnului vegetal prin stoarcere, extracție la rece sau decoct.

Trebuie remarcat, însă, că rețetele primelor două categorii de cerneluri negre amintite — culese din sursele de informație amintite anterior — se deosebesc, uneori, de cele folosite în vestul european și în Orientul Apropiat sau Îndepărtat, fie prin materiile prime utilizate, fie prin proporția în care acestea intrau în rețetă, fie, în sfîrșit, prin unele etape ale tehnologiei prin care erau obținute (4), (7), (16), (24), (26), (27), (32), (33), (34), (35), (37), (38), (39), (40), (41), (48).

8. Cernelurile negre în care culoarea era realizată cu *negru de fum*, menținut în suspensie, în apă, cu un clei vegetal, erau mai rezistente la diverși agenți agresivi externi și aveau o intensitate a culorii mai mare. Pigmentul folosit are o putere de acoperire și o intensitate superioare celorlalți coloranți organici folosiți în alte cerneluri negre. Dacă, în decursul secolelor, în unele manuscrise scrisul a pălit sau a dispărut, această situație se datorește cel mai adesea degradării materialului adeziv (fisurări urmate de desprinderi sau descompunere completă). În ceea ce privește diminuarea intensității culorii, în timp, ca și obținerea unei cerneli cu o culoare mai puțin intensă, această situație se datora modului mai puțin reușit în care se obținuse negrul de fum.

O mărturie mai tîrzie (1) arată că, pînă în secolul trecut, acest pigment negru era obţinut, în aria românească, prin ciocănirea şi raclarea funinginei depusă pe cazane şi căldări mari, pe cea din coşuri de evacuat fumul din sobe sau de pe apărătorile de dirijare a fumului („băbătie", „babură" „babiţă" sau „corlan"). Prinderea respectivă a pigmentului se făcea în apă. Prin amestecarea pigmentului cu o cantitate oarecare de clei vegetal autohton sau cu gumă arabică, se obţinea o cerneală cunoscută sub numele de „cerneală de India". Intensitatea culorii acestei cerneli varia între oarecari limite, fiindcă pigmentul obţinut în modul amintit era constituit din particule de carbon pur amestecate cu altele parţial carbonizate. De asemenea, durabilitatea, în timp, a unei cerneli realizate cu un asemenea pigment depindea de proporţia în care negrul de fum propriu-zis era impurificat.

În textele tehnice din manuscrisele româneşti — ca şi în erminiile atonite — nu apare nici o reţetă de cerneală neagră realizată cu negru de fum. Textele respective au fost elaborate în secolele XVIII—XIX. Această situaţie pare să ateste că, începînd de prin secolul XVII, în răsăritul european erau preferate cernelurile negre în care culoarea era obţinută cu un compus ferotanic Examinarea multor manuscrise româneşti existente în colecţii pare să confirme şi ea această realitate.

În legătură cu folosirea negrului de fum în cernelurile negre din evul mediu românesc, trebuie remarcat faptul că nu am găsit nici un text care să se refere la folosirea unor pigmenţi negri proveniţi din arderea incompletă a unor materiale vegetale ca sîmburii de piersică, lemnul de stejar, de tei sau de mesteacăn, corzi de viţă de vie, coji de nucă etc. Ştim însă că ei erau cunoscuţi şi folosiţi de pictorii noştri de tradiţie (12). Probabil că, mai rar, au fost folosiţi la realizarea cernelurilor şi asemenea pigmenţi, mai ales cel obţinut din corzile de viţă. Acesta a fost folosit în vestul european, sub denumirea de *nigrum optimum*, în reţeta unor cerneluri. Nu apar nici mărturii scrise referitoare la prepararea aceluiaşi pigment negru prin arderea incompletă a uleiurilor de in, de cînepă sau de măsline şi nici a unor răşini orientale (tămîie) sau autohtone, deşi materia primă era destul de uşor accesibilă. Este posibil, însă, ca într-un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat să se fi lucrat şi cu un pigment negru obţinut din aceste materii prime.

De asemenea, nu avem, încă, nici mărturii cu privire la folosirea — în aria românească — a unor cerneluri negre colorate atît cu negru de fum cît şi cu compuşi ferotanici, aşa cum s-a lucrat în vestul european medieval.

9. Cernelurile *negre* colorate cu *compuşi ai acidului tanic* au fost utilizate în aria românească încă din evul mediu. Nici în acest caz nu putem preciza data la care au început să fie preparate şi folosite. În tabel sînt prezentate 24 de reţete româneşti ale unor asemenea cerneluri. Ele provin din părţile tehnice ale unor manuscrise româneşti din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale secolului următor, din rezultatele publicate de unii etnografi şi din unele cercetări efectuate în anii 1955—1962 : (1), (16), (19), (21), (24), (25), (26), (27), (30), (31), (33), (34), (35), (36), (37), (38), (39), (40), (41). Toate ne aduc ecouri nu numai din epoca în care au fost elaborate manuscrisele şi studiile consul-

Tabel

Rețete de cerneluri negre pe bază de decoct de gogoși de ristic și calaican [7], [8], [9], [11], [14], [16], [17], [18], [20], [21], [33], [34], [35], [36], [37], [38], [39], [40], [41], [50], [51]

Nr. crt.	Proporții componenți de rețetă										Observații
	Componenți principali		Materiale adezive			Adjuvanți		Solvenți — vehiculanți			
	Gogoși de ristic	Calaican	Gumă arabică	Clei de cireș	Zahăr candel	Alaun	Clorură de sodiu	Apă	Vin	Oțet	
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	
1	16,95	10,17	5,08	—	—	—	—	—	67,80	—	
2	10,77	38,46	38,46	—	—	—	—	—	12,31	—	
3	4,02	6,02	5,62	—	—	—	—	88,33	—	—	
4	4,02	6,02	5,62	—	—	—	—	88,33	—	—	(*)
5	4,02	6,02	5,62	—	—	—	—	88,33	—	—	(*)
6	8,35	4,17	3,55	—	—	0,47	—	41,73	41,73	—	(*)
7	6,35	4,29	4,29	—	—	0,41	5,29	26,46	—	52,91	
8	13,33	7,62	—	—	—	—	—	—	47,62	31,43	
9	18,80	4,89	1,13	—	—	—	—	37,59	37,59	—	
10	8,33	4,17	—	4,17	—	—	—	—	83,33	—	
11	9,59	34,24	34,24	—	—	—	—	—	21,93	—	
12	11,16	7,44	7,44	—	—	—	—	73,96	—	—	
13	6,00	10,00	4,00	—	—	—	—	80,00	—	—	
14	12,22	7,78	6,00	—	—	—	—	44,44	—	—	
15	5,75	5,75	2,30	—	—	—	—	—	86,20	—	
16	3,54	5,31	2,66	—	—	—	—	—	88,49	—	
17	11,54	3,85	7,69	—	—	—	—	—	76,92	—	
18	18,66	4,48	2,24	—	—	—	—	37,31	37,31	—	
19	13,20	26,40	5,28	—	2,64	—	—	—	52,48	—	
20	12,28	7,37	6,03	—	—	—	—	44,63	—	29,69	
21	12,30	7,38	6,05	—	—	—	—	44,74	—	—	
22	11,16	7,44	7,44	—	—	—	—	73,96	—	—	
23	16,95	10,17	5,08	—	—	—	—	—	67,80	—	
24	32 g	16 g	6,4 g	—	—	—	—	—	—	Neprecizat	

(*) În rețetă se introducea și un decoct de coajă de măr pădureț.

tate sau în care au fost efectuate cercetările în teren, ci și din epoci anterioare.

Spre deosebire de rețetele anticilor care, de obicei, erau realizate cu un număr mai mare de materii prime (2), cele care au fost folosite în aria românească pretindeau un număr mai redus de componenți. Rețetele cu cel mai mic număr de componenți (patru) sînt de departe cele mai numeroase (cca 75%), fiind urmate de cele cu cinci componenți (cca 17%). Apar și unele rețete cu un număr mai mare de componenți (șase sau șapte), frecvența lor fiind foarte mică (cca 4%).

Dacă se ține seama de faptul că rețetele cu un număr mare de componenți sînt mai noi, trebuie remarcat faptul că, timp de secole, rețetele simple au fost preferate și că numai destul de tîrziu s-a mărit atenția acordată exigențelor legate de conservarea cernelii și a scrierii, ca urmare probabilă a îmbunătățirii sensibile atît a informației tehnice cît și a creșterii pretențiilor față de calitatea cernelurilor.

Ca și în vestul european, la realizarea acestor cerneluri, gogoșile de ristic („cecidii", „chichide", „colțáni", „gogoși de Alep", „gogoși de stejar", răstic sau ristic) și *sulfatul feros* natural („calacán", „călăcán", „calaicán", „galaschiu", „galiscău" sau „vitriol verde") furnizau compușii tanici naturali, respectiv anionul sulfat și cationul feros, componentele neapărat necesare realizării compușilor organici care constituiau materialul colorant negru al cernelii. Apariția termenului tehnic popular de „gogoși de Alep", traducerea unei denumiri străine, pare să indice faptul că nu întotdeauna au fost folosite numai gogoși de ristic provenite din flora locală.

Tot din tabel se observă că, din punctul de vedere al obținerii materialului colorant, în numai 12,5% dintre rețetele consemnate acesta nu se obține numai prin reacția unor compuși organici vegetali conținuți într-un decoct obținut din gogoșile de ristic, ci se adaugă și un alt decoct de scoarță de „măr pădureț".

Din același tabel se remarcă faptul că proporția de gogoși de ristic : calaican variază în limite foarte îndepărtate (0,3 : 1...4,2 : 1) și că în cele mai multe cazuri proporția de sulfat feros este mult mai mare decît cea stoichiometric necesară, chiar dacă proporția de compuși tanați luată în considerație în materia primă folosită ar fi fost cea mai mare posibil a fi realizată în natură.

Faptul că rețetele în care se adaugă și un decoct de scoarță de „măr pădureț" nu au cea mai redusă cantitate de gogoși de ristic indică, probabil, că aportul de material colorat furnizat pe această cale nu avea drept scop decît acela de a se realiza o culoare neagră mai pronunțată, *imediat* după scriere, cu un cost minim.

Cîteva observații trebuie făcute și cu privire la proporțiile de sulfat feros cu care s-a lucrat la realizarea rețetelor de cerneală neagră de care ne ocupăm. În epocă, rețetele la care ne referim nu au constituit decît un *cadru tehnologic*. Numai în deceniile actuale — prin analize puse la punct mult după data la care au fost elaborate manuscrisele tehnice românești din care ne-am obținut informațiile — cantitatea de compuși tanici existenți într-o anumită materie primă, respectiv cantitatea de calaican care ar fi necesară stoichiometric reacției, poate fi determinată exact. Această proporție, însă, diferă sensibil de la un material vegetal la altul, chiar dacă, din punctul de vedere al originii, prezentării și perioadei de recoltare nu există nici o diferență.

Rețete europene foarte vechi (sec. IV–III î.e.n.) recomandau ca proporția de gogoși de ristic : sulfat feros să fie 2 : 1 (6). În rețetele românești de cerneală neagră care au ajuns pînă la noi, calaicanul pare — la prima vedere — introdus în proporție mare, uneori exagerat de mare. Mai mult chiar, tot la o primă vedere, situația respectivă pare a aduce unele inconveniente majore. Căci compusul chimic respectiv, în aceste condiții, putea acționa ca agent de descompunere al sărurilor ferotanice colorate și ca agent de diminuare a rezistenței cernelii la umezeală, calaicanul fiind o sare solubilă. Ca urmare a acestei situații, la cernelurile cu o asemenea compoziție, mai puțin judicios alcătuită, intensitatea colorației scrisului scădea, în timp. Tot în timp, o parte a calaicanului nereacționat — aflat în exces — trecea într-un compus bazic sau în sulfat feric (solubil; culoare brun-rugină închis), scrisul căpătînd o pronunțată nuanță ruginie sau brună. Ambele fenomene pot fi observate ușor pe o serie de manuscrise vechi românești aflate în colecții, dacă sînt cercetate cu atenție. Spunem cu atenție pentru că altele, în care scrisul a căpătat o nuanță roșietică mai puțin plăcută, au fost scrise cu cerneluri negre în care, din contră, gogoșile de ristic — respectiv compușii tananți — au fost în exces (6).

Dar am greși dacă am simplifica exagerat situația, adică dacă am atribui toate defectele amintite unei lipse de abilitate sau unei neputințe tehnice a atelierelor evului mediu românesc. Un exces de calaican era introdus în rețetă, probabil, și ca urmare a faptului că experiența multiseculară înregistrase faptul că această sare feroasă are și o acțiune dezinfectantă. Or, în trecutele secole, în afara soluțiilor alcoolice nu erau cunoscute asemenea substanțe, iar apariția frecventă a biodegradării acestor cerneluri era necesar să fie rezolvată. În orice caz, examinarea recomandărilor cuprinse în unele rețete românești de asemenea cerneluri arată că, deși în aproape toate apare în exces sulfatul respectiv, rareori el a depășit acele limite peste care scrisul căpăta o pronunțată tentă ruginie sau o sensibilitate prea pronunțată la umezeală. Totdeauna, însă, limitele în care a fost introdus erau acelea în care acțiunea sa fungicidă rămînea intactă.

În sfîrșit, mai trebuie remarcat că se utiliza, la aceste cerneluri de culoare neagră, o sare feroasă și nu una ferică. Cel de-al doilea compus, de altfel, nu putea fi procurat în secolele trecute. Datorită acestui fapt — spre deosebire de ceea ce s-ar fi întîmplat dacă s-ar fi folosit sulfatul feric —, intensitatea maximă a culorii negre a acestor cerneluri nu apărea decît după un anumit interval de timp, nu în momentul în care se scria. În intervalul respectiv se desăvîrșea oxidarea cationului feros. Și aceasta era o caracteristică a majorității covîrșitoare a cernelurilor de acest tip folosite în evul mediu european.

Aderența colorantului negru la hîrtie era asigurată de unele *cleiuri vegetale* autohtone (cleiul de cireș, îndeosebi), de *guma arabică* (clei de piatră, comid, comid de Alexandria, comit sau zamă comid) și de *zahărul candel* (candel, canție și cantion). Toate aceste materiale cu proprietăți adezive aveau și rolul de a modifica avantajos densitatea cernelii, în scopul asigurării menținerii în suspensie a compușilor tanici colorați, îmbunătățindu-se astfel corespunzător menținerea, în timp, a intensității culorii cernelii conservate în recipenţi sau în călimări. Folosirea cleiului de cireş pare o inovaţie locală. Manuscrisul în care apare o reţetă cu un asemenea component este mai vechi decît majoritatea celorlalte. Desigur, în epoci anterioare celor în care au fost elaborate manuscrisele utilizate în studiul nostru, folosirea cleiurilor vegetale autohtone la fabricarea cernelurilor era mult mai răspîndită. Şi au fost cazuri în care singurul material adeziv folosit într-o reţetă era un clei vegetal autohton. Către sfîrşitul secolului XVIII, însă, utilizarea gumii arabice se generalizase în aria românească. În ceea ce priveşte cel de-al treilea material adeziv, zahărul candel, el nu a fost folosit ca unic material adeziv cum au fost unele dintre cleiurile vegetale autohtone. Utilizarea lui se limita la înlocuirea unei părţi (cca 33%) din guma arabică. Cernelurile în compoziţia cărora intra acest ingredient aveau o sensibilitate mărită la atacul biodegradativ. Şi aceasta ar putea fi explicaţia faptului că el apare în puţine cerneluri negre româneşti, în afară de faptul că, pînă într-o anumită epocă, materialul era scump şi mai greu accesibil. Cu toate acestea, introducerea acestui material aducea şi unele avantaje certe. El mărea fluiditatea cernelii, permitea să se introducă o cantitate de gumă arabică practic egală cu cea introdusă în alte cazuri în care nu se folosea zahărul, iar trăsăturile scrisului puteau fi mai mari şi mai frumoase.

În ceea ce priveşte *solvenţii* (apă, vin şi oţet) se remarcă faptul că ei au fost utilizaţi fie ca un singur solvent, fie în amestecuri binare. Atunci cînd s-a folosit un singur solvent (mai mult de două treimi din cazuri), cei mai folosiţi au fost fie vinul, fie apa (peste 37% din cazuri). Atunci cînd s-a lucrat cu un amestec binar, ordinea preferinţelor a fost : apă + vin (50%), apă + oţet (cca 33%) şi vin + oţet (cca 16%). Mai trebuie remarcat şi faptul că atunci cînd s-a folosit apa sau oţetul ca singur solvent totdeauna materialul adeziv a fost guma arabică, în timp ce, atunci cînd s-a folosit ca unic solvent vinul, au apărut şi unele cazuri în care s-a folosit fie cleiul de cireş, fie zahărul candel, în ultimul caz — spre deosebire de primul — guma arabică nu a fost complet eliminată.

Tehnologia de preparare a acestor cerneluri negre, la care colorantul negru era furnizat numai de materialele tanante obţinute din gogoşile de ristic, avea aceleaşi etape practicate de secole în aria europeană. La început, componenţii solizi erau aduşi, separat, la o granulaţie foarte fină, pentru a se asigura un contact cît mai mare între materia primă şi solvent. În continuare, pulberile obţinute erau amestecate sau nu între ele, fiind, apoi, introduse în solventul-încorporant incolor. În unele reţete (29), (30), (31), (49) urma o etapă în care întregul amestec era fiert (pentru uşurarea extracţiei, în apă, a tananţilor naturali şi a măririi vitezei reacţiei lor cu sarea feroasă, precum şi pentru distrugerea fungilor care, ulterior, se puteau dezvolta şi deteriorau cerneala), apoi răcit şi filtrat. Durata fierberii era controlată prin apariţia repetată (3—6 ori ; diferit de la o recomandare la alta) a unei puternice spumări. Manuscrisele româneşti aseamănă, plastic, spumarea respectivă cu cea care apare la fierberea cafelei. La apariţia unei asemenea spumări, recipientul era îndepărtat un scurt timp şi lăsat să se liniştească, pentru a se evita revărsarea lichidului şi pierderile de materiale.

Alteori, însă, s-a lucrat și altfel. Nu se efectua extracția materialelor necesare prin fierbere (18), (28), (30), (31), (34), (37). Amestecul de reactanți, adjuvanți, materiale adezive și solvenți era supus radiației solare timp de 4—7 zile. În tot acest timp, pentru a se ușura extracția, omogenizarea, reacția și dizolvările, amestecul era scuturat energic periodic. Și în acest caz se separa supernatantul prin filtrare printr-un material textil (pînză groasă de cînepă) sau printr-o sită foarte deasă din mătase ori păr de cal. În cursul acestei filtrări se separau nu numai resturile solide rămase din gogoșile de ristic, ci și o bună parte din produșii apăruți din reacția dintre calaican și substanțele mucilaginoase, produși care măreau vîscozitatea cernelii, sensibilitatea la mucezire și tendința de a i se deschide culoarea. Grija deosebită cu care a fost efectuată filtrarea este una dintre cauzele care au făcut ca cernelurile negre utilizate în trecut să aibă o comportare diferită, în timp.

În ceea ce privește *decoctul de coajă de măr pădureț*, acesta se realiza printr-o extracție, la rece (apă : coajă — 1 : 1,5 p.g.), timp de 7 zile (19), (21), (25). Uneori, apare și recomandarea ca pe timpul acestei extracții amestecul de materii prime puse în contact să fie expus radiației solare. Introducerea celorlalți componenți de rețete se efectua ulterior acestei extracții. Urma apoi o fierbere, cu o durată mai îndelungată decît în cazul altui tip de rețetă. Se prelungea fierberea pînă cînd volumul lichidului se reducea — datorită evaporării — la jumătate.

În ceea ce privește materialele adezive, trebuie semnalat faptul că, uneori, apare recomandarea ca ele să fie introduse numai după filtrarea finală a cernelii. În acest mod, desigur, erau eliminate pierderile apărute în cursul filtrării.

10. O altă categorie de cerneală neagră referitor la care nu se găsește nici o indicație în manuscrisele tehnice românești vechi este cea în care, pe lîngă gogoși de ristic, calaican și clei de cireș, se folosea ca materie primă și *băcanul* negru. După unele indicații, ea a fost folosită cel puțin în secolul trecut. Tehnologia prin care se obținea un asemenea tip de cerneală neagră era similară celei în care se folosea un decoct de scoarță de măr pădureț. Amestecului de gogoși de ristic mărunțite, băcan și apă i se adăuga, după o fierbere (cca 2 ore), puțin sulfat feros și clei de cireș (16), (21), (25). Rețeta respectivă a fost folosită pe o mare parte a ariei românești.

Ca și în erminia lui Dionisie din Furna (5), în unele manuscrise tehnice românești apare și rețeta unei cerneli negre obținute prin trecerea în soluție a unor compuși existenți în *scoarța de frasin*. Spre deosebire, însă, de ceea ce recomandă scrierea atonită amintită, în aria românească timpul de extracție era cu 50% mai mic. De asemenea, în vreme ce la Atos — după extracție — urma o scurtă fierbere a soluției, în țările române se concentra soluția — prin fierbere și evaporare — pînă cînd volumul ei era redus la jumătate.

11. Alte cerneluri de culoare neagră care au mai fost folosite în aria românească și în care colorantul provenea tot din regnul vegetal nu mai aveau durabilitatea celor două tipuri de cerneală descrise anterior. Ele nu apar în părțile tehnice ale manuscriselor românești care ni s-au păstrat și au ajuns pînă la noi pe filiera tradiției tehnice transmise oral. Dintre ele vom cita cîteva, posibil fiind ca, într-o măsură mai mare sau mai mică, să se fi folosit la realizarea unor cerneluri negre toate decocturile care erau utilizate în boiangeria tradiţională la obţinerea culorii negre. Astfel, au fost amintite (1), (7), (15), (16), (18), (21): un decoct de tulpina plantei *Origanum vulgare* L. (sovîrf, soloverc), coaja arborelui *Alnus glutinosa* L. (arin negru, arin, anin) şi vîrfuri de tulpină ale plantei *Vicia faba* L. (bob, boabă, favă), în care se introducea şi sulfat feros natural (calaican); un decoct obţinut din fructele coapte ale plantei *Ligustrum vulgare* L. (lemn cîinesc, mălin negru) şi amestecat cu calaican şi alaun (piatră acră) şi un clei vegetal autohton (de cireş sau de zarzăr); seva fructelor de boz (*Sambucus abulus* L.).

O altă reţetă folosea un decoct de coajă de gladiş, în care se introducea calaican, piatră acră şi clei de cireş (16).

12. *Cernelurile verzi* erau obţinute din seva plantei *Ruta graveolens* (rută) şi o soluţie de acetat de cupru (cocleală, cinghiar, grişpan, praf de aramă, şar, vardalam, verdeţe de aramă şi verde de cocleală) mărunţit şi adus la o granulometrie fină şi „frecat'' cu puţin oţet (34), (43), (45), (46), (48). Uneori, pentru obţinerea unei nuanţe mai calde, în cerneală se introducea şi puţin şofran (45), (46). În aceste cerneluri cu puţini componenţi şi care se preparau după o tehnologie foarte simplă, s-a introdus fie un clei vegetal (de cireş sau de prun), fie gumă arabică. Durata, în timp, a acestor cerneluri era asigurată de acetatul de cupru. De aceea, după decenii sau după secole, nuanţa iniţială a cernelii se modifica apreciabil, apropiindu-se de cea a acetatului de cupru.

13. *Cerneala albastră* (vînătă) se obţinea lucrîndu-se ca şi la cernelurile verzi, însă cu seva stoarsă din fructele plantei *Sambucus nigra* L. (soc), alaun, oţet (a patra parte din seva vegetală), eventual o cantitate oarecare de clei de cireş, de prun sau de zarzăr sau chiar gumă arabică şi, uneori, foarte puţină urină umană (45), (46), (47), (48).

14. La *cernelurile roşii*, în aria românească s-a folosit aproape exclusiv cinabrul (12), (14). Alte tipuri de cerneluri, cu aceeaşi culoare, dar obţinute din seva plantelor sau sub formă de decoct a unei părţi a acestora n-au prea fost folosite, iar extrem de puţinele care au fost semnalate au avut o calitate submediocră. De aceea, la acest capitol nu vom insista.

15. În legătură cu materiile prime folosite la realizarea cernelurilor cu care s-a scris sau s-a desenat în evul mediu românesc şi mai tîrziu este necesar să se mai facă unele observaţii.

În primul rînd trebuie precizat că au mai fost folosite şi alte materii prime, în afara celor menţionate anterior, ca fiind cele care furnizau materialul colorant cernelii, materii care erau procurate tot din flora locală. Astfel, au mai fost folosite: mugurii şi scoarţa de arin (*Alnus incana* L. şi *Alnus glutinosa* L.), cojile verzi ale fructului nucului (*Juglans regia* L.), fructele plantei *Ligustrum vulgare* L. (lemn cîinesc sau mălin negru), tulpina plantei *Origanum vulgare* L. (soloverc, sovaverval, sovîrf etc.), vîrfurile tulpinei plantei *Vicia faba* L. (bob, boabă şi favă), fructele plantei *Sambucus abulus* L. (boz, bozie sau boj), cireşele etc. La cele mai multe, din partea recoltată a vegetalului se obţinea un decoct căruia i se adăuga un material adeziv (clei de cireş, de prun sau de zarzăr sau chiar gumă arabică) şi, uneori, un adjuvant (de obicei, alaunul). Cele mai multe din cernelurile obţinute pe această cale erau de culoare neagră şi aveau în compoziţia lor şi sulfat feros natural.

Uneori, decoctul unei singure părţi a unui vegetal era suficient pentru realizarea unei cerneli (de ex. fructele de lemn cîinesc sau coaja verde de nucă), alteori se asociau la aceeaşi cerneală decocturile sau seva a două sau mai multe vegetale (de ex. cerneala neagră obţinută dintr-un decoct din tulpină de sovîrf amestecată cu cele de coajă de arin şi vîrfuri de ramuri tinere de bob (16)).

În toate aceste cazuri, solventul preferat a fost apa, adjuvanţii şi materialele adezive fiind aceleaşi ca şi la precedentele reţete de cerneluri prezentate. Într-un singur caz — fără a constitui, probabil, o excepţie — a fost semnalată şi folosirea cleiului de piele ca material adeziv (7).

16. În sfîrşit, trebuie făcută o remarcă în legătură cu rezistenţa, în timp, a cernelurilor de care ne-am ocupat. Cernelurile în care colorantul era negrul de fum se distanţau de toate celelalte, remarcîndu-se printr-o mare rezistenţă în timp. Iar rezistenţa acestora se deosebea mult nu numai în funcţie de calitatea şi cantitatea în care apăreau componenţii de reţetă (materialele adezive şi adjuvanţii). Astfel, între cerneala realizată cu decoct de cireşe (rezistenţă submediocră) sau cea cu decoct de fructe de boz (rezistenţă mediocră) şi cea a cernelurilor realizate cu compuşi tanici (rezistenţă bună), diferenţele erau foarte mari, condiţiile de conservare a pieselor scrise sau desenate fiind aceleaşi.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

(1) AL LUI LUPU N., *Arhivele Olteniei*, VI, 114, 1977.
(2) ARNAU F., *Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst*, Düsseldorff, 1959.
(3) BOGDAN D. P., în „Revista istorică română" V—VI, 1935—36, p. 223—284.
(4) BOGDANOVICI E., „Hrisovul", I, 1941, p. 210—217.
(5) din FURNA DIONISIE, *Carte de pictură*, Bucureşti, 1979.
(6) GILLOT SAINT-EVRE M., *L'encre et le papier*, Niort, 1867.
(7) GRĂMADĂ N., în „Codrul Cosminului" IV—V, 1927—28, p. 35—175.
(8) Mc. GRAW-HILL, *Encyclopedia of Science and Technology*, vol. 7, New-York, 1971.
(9) GRECU V., *Cărţi de pictură bisericească bizantină*, Cernăuţi, 1936.
(10) KEGHEL M., *Les encres, les cirages, les colles et leur préparation*, Paris, 1922.
(11) MIHALCU M. şi DRĂGĂNOIU MIHAELA, în „Buletinul de fizică şi chimie" V, V, 1981, p. 242—245.
(12) MIHALCU M., *Valori medievale româneşti*, Bucureşti, 1984.
(13) MIHALCU M. şi DRĂGĂNOIU M., *Observaţii referitoare la compoziţia, prepararea şi folosirea cernelurilor în evul mediu românesc*, Simpozionul C.C.E.S. „Valori bibliofile din patrimoniul naţional. Cercetare şi valorificare", VIII, Tulcea, 23—24 mai, 1986.
(14) MIHALCU M. şi MAIER R. O., *Obţinerea coloranţilor organici din vegetalele florei locale şi utilizarea lor în diferite îndeletniciri tehnico-artistice la poporul român*, Colocviul interdisciplinar privind civilizaţia populară românească, ediţia a IV-a, Sibiu, 9—10 septembrie 1988.
(15) PAMFILE T., *Industria casnică la români*, Bucureşti, 1910.
(16) PAMFILE T. şi LUPESCU M., *Cromatica poporului român*, Bucureşti, 1914.
(17) PLINIUS cel BĂTRÎN, *Istoria naturală*, 35, 6, p. 42—43.
(18) SĂNDULESCU-VERNA C., *Erminia picturii bizantine*, Timişoara, 1981.
(19) STAHL H. şi BOGDAN P. D., *Manual de paleografie slavo-română*, Bucureşti, 1936.
(20) VASILESCU V., în „Revista Arhivelor" (seria nouă) 11, 1968, p. 253—264.
(21) VÂRTOSU E., *Paleografia româno-chirilică*, Bucureşti, 1968.
(22) * * * *Iconografia*. Arta de a zugrăvi biserici şi icoane bisericeşti, Bucureşti, 1904.
(23) Ms. rom. 98 (B.A.R.).
(24) Ms. rom. 270 (B.A.R.).
(25) Ms. rom. 730 (B.A.R.).
(26) Ms. rom. 1127 (B.A.R.).

(27) Ms. rom. 1184 (B.A.R.).
(28) Ms. rom. 1283 (B.A.R.).
(29) Ms. rom. 1555 (Arhivele Statului — București).
(30) Ms. rom. 1620 (B.A.R.).
(31) Ms. rom. 1632 (B.A.R.).
(32) Ms. rom. 1795 (B.A.R.).
(33) Ms. rom. 1820 (B.A.R.).
(34) Ms. rom. 1825 (B.A.R.).
(35) Ms. rom. 1837 (B.A.R.).
(36) Ms. rom. 2035 (B.A.R.).
(37) Ms. rom. 2387 (B.A.R.).
(38) Ms. rom. 2586 (B.A.R.).
(39) Ms. rom. 2713 (B.A.R.).
(40) Ms. rom. 3506 (B.A.R.).
(41) Ms. rom. 3586 (B.A.R.).
(42) Ms. rom. 3590 (B.A.R.).
(43) Ms. rom. 3719 (B.A.R.).
(44) Ms. rom. 3750 (B.A.R.).
(45) Ms. rom. 4353 (B.A.R.).
(46) Ms. rom. 5188 (B.A.R.).
(47) Ms. rom. 5189 (B.A.R.).
(48) Ms. rom. 5769 (B.A.R.)
(49) Ms. rom. 5952 (B.A.R.).
(50) Ms. rom. 6263 (B.A.R.).
(51) Ms. rom. 6534 (B.A.R.).

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ A COMISIEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI ROMÂNE. Pe data de 23 februarie 1990 a avut loc, în sala Prezidiului Academiei Române, o — de ce să n-o spunem — foarte reușită sesiune științifică a Comisiei de Folclor a Academiei Române. Mai puțin amplă decît cea din aulă, ținută numai cu două zile mai înainte, pe 21 februarie, spre cinstirea genialului prozator Ion Creangă, sesiunea de față a beneficiat însă de un cadru mai ,,intim'', mai puțin ,,protocolar'', mai prielnic cursivității desfășurării ei.

Un prim moment de referință a fost marcat de prof. univ. dr. Gheorghe Ciobanu, cu prezentarea descifrării de către Domnia sa a unei piese în notație gregoriană mai timpurie, anume *Melodia din Codexul Rohonczi*, acea faimoasă lucrare care continuă să dea încă atîta bătaie de cap specialiștilor. Pus în legătură de către semnatarul notelor de față cu cercetătoarea Viorica Enăchiuc-Mihai, care se ocupase mult de descifrarea enigmaticului *Codex* amintit, prof. Ciobanu a fost solicitat să analizeze și să transcrie în notație liniară melodia gregoriană din el, ceea ce a și făcut, cu aceeași deosebită competență și acuratețe dintotdeauna, adăugînd la aceasta extrem de bogate referiri etnomuzicologie, bizantinologice și gregorianologice, foarte bine venite, cu exemplificări pe fotocopii.

A urmat apoi o foarte documentată prezentare, iarăși de o acribie deosebită, despre *Cîntarea antifonică a unor specii ceremoniale. Consecințe asupra structurii textelor poetice*, de Mariana Kahane, cu noi precizări și lumini privitoare la acest *important*, nu numai doar ,,interesant'', aspect al muzicii noastre populare, aspect încă puțin cunoscut și cercetat pînă acum.

Momentul de ,,interferență'' al diverselor discipline, legate într-un fel sau altul de etnomuzicologie, a fost apoi subliniat în două comunicări, iarăși de un foarte frumos nivel științific, *Considerații asupra cercetării interdisciplinare a folclorului muzical* de Elisabeta Moldoveanu și *Cercetările inter- și intradisciplinare în etnomuzicologie* de Ghizela Sulițeanu. Amîndouă cercetătoarele au făcut uz, din plin, pe urmele marelui etnomuzicolog Constantin Brăiloiu, de metoda atît de contemporană și necesară a punerii etnomuzicologiei în strînsă conexiune cu celelalte discipline de care este legată; prima cercetătoare a relevat și faptul că se atrăsese atenția încă de demult asupra acestei necesități, relevînd între altele și studiul nostru de odinioară din REF, *Considerații asupra stadiului actual al etnomuzicologiei* (1964) și mergînd pînă ,,la zi'', iar cea de-a doua punînd în legătură, de pildă, procesul creării și cîntării muzicii populare și preferința pentru anumite intervale și scări și cu necesitățile de ordin psihologic existente potențial în sufletul interpreților populari — continuînd astfel o tradiție ilustrată, putem arăta, încă de regretatul nostru profesor, celebrul etnomuzicolog George Breazul, care a dat și o analiză de mare relevanță științifică a elementelor psihologice implicate în tricordiile populare românești.

Un alt aspect al interacțiunii dintre etnomuzicologie și muzicologia propriu-zisă, ni l-a oferit distinsul cercetător Gheorghe Oprea în *Etnomuzica în Oedipul enescian*. Întîlnindu-se cu cercetările efectuate în acest sens mai de mult de către Clemansa-Liliana Firca și mai recent de către Speranța Rădulescu, autorul a evidențiat adînca legătură a lui Enescu cu realitățile muzicii noastre populare, dovedită din plin de raporturile clare existente între procedeele utilizate de marele muzician în *Oedip* și cele dintr-o serie de specii ale muzicii noastre populare (bocetul, doina, balada, melopeea), spre a nu mai vorbi și de intonații specifice folclorului nostru și folosite de Enescu în mod frecvent nu numai în *Oedip* (de ex. : sfertul de ton, intervalele și modurile cromatice și diatonice), așa cum le evidenția mai tîrziu prof. Gheorghe Ciobanu ca specific românești și pe care le regăsim, intens utilizate, la Enescu. Acest lucru este cu atît mai actual în momentul de față, cu cît există o tendință, de sorginte mai veche (T. Brediceanu, Z. Vancea), de a minimaliza sau chiar a nega, pe baza unor idei preconcepute și nu a studiului atent al documentelor sonore, această strînsă legătură a lui Enescu cu muzica noastră populară, greșeală în care a putut să cadă, pe temeiuri subiective, pînă și un mare artist ca Sergiu Celibidache — în această ordine de idei este de relevat și faptul că așa-zisul interviu al lui Enescu din 1912, pe care se bazează unele din aceste ,,interpretări'', a fost complet anulat de interviul autentic luat lui Enescu în 1937 de către Onisifor Ghibu, în care, ca și mai tîrziu în *Amintirile* sale, marele muzician clarifica definitiv raporturile sale cu folclorul național, clarificare de altfel evidentă și din punerea față în față a creațiilor sale cu creațiile populare muzicale românești ca atare, confruntare care dovedește, fără putință de tăgadă, caracterul adînc românesc implicit, de fond, al creației enesciene.

Comunicarea finală, a lui Marin Marian-Bălașa, *Colinda — epifanie și sacrament*, a arătat, o dată mai mult, raporturile complexe și adînci ale muzicii populare românești cu cea bisericească. Poporul român nu a fost un popor ,,bisericos'', în sensul peiorativ al cuvîntului, ci un popor tolerant — ,,trăiește și lasă-l și pe celălalt să trăiască'' — , respectînd ,,legea'' fiecăruia ; dar, ca și domnitorul său martir, Constantin Brâncoveanu (pe care l-a cinstit tocmai de aceea), nu s-a lepădat niciodată de ,,legea'' sa creștinească. Poporul român ,,s-a născut creștin'', fiind de altfel pregătit prin religia, monoteistă și ea în felul ei, a lui Zamolxe, să primească apoi revelația Sfintei Învățături a Mîntuitorului Isus Hristos, din care a preluat, iarăși în felul său, după cuvîntul Sf. Apostol Pavel, ,,nu litera care ucide, ci duhul care dă viață'', creînd apoi, prin veacuri, în vremea lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi, admirabilele *Cîntări din manuscrisele de la Putna*, datorate unor Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahul și Teodosie Zotica, spre a nu mai aminti și altele. Poporul român comunică cu Dumnezeu nu prin extazuri mistice de tip transă, ci simplu, firesc și cu atît mai convingător în credința sa profundă, după cum o dovedesc și colindele și cîntările bisericești desprinse din melodiile populare (vezi din nou, în acest text, cele scrise și dovedite, cu exemple limpezi, de prof. George Breazul).

Prezentarea de față nu ar fi completă dacă nu ar releva eforturile deosebite depuse pentru ținerea acestei sesiuni de către dl. Alexandru Dobre, secretarul științific al Comisiei de Folclor a Academiei Române. De asemenea, un rol important a fost îndeplinit cu deosebit tact și cu o erudiție de înaltă calitate de către prof. univ. dr. Ioan C. Chițimia, care a prezidat lucrările sesiunii, făcînd la toate comunicările completări pertinente și relevînd o dată mai mult, de pildă, latinitatea termenilor moșteniți de creștinismul românesc, ca acea ,,basilica'', nereluată de celelalte neamuri romanice, dar păstrată de noi ca ,,băsearecă'' și apoi, în forma de azi, ,,biserică'').

În ansamblu, deci, o sesiune memorabilă, caldă, adîncă, atît de necesară științei noastre, în sfîrșit LIBERE, și ale cărei comunicări merită toate să fie publicate într-un număr special al ,,Revistei de etnografie și folclor'' *(Constantin-Iulian-Dan Stihi-Boos)*.

CONTRIBUȚIA LUI S. FL. MARIAN LA CUNOAȘTEREA BASMELOR CU ANIMALE

PAUL LEU

Ediția critică de *Basme populare românești* a lui S. Fl. Marian „deschide o fereastră spre colecția acelui mare folclorist bucovinean, asupra căruia Paul Leu, actualul îngrijitor, se apleacă de mai multă vreme. Oricum, timpul editării critice integrale a operei sale pare a se fi apropiat" [1], remarca George Muntean într-un eseu din „România literară", iar Al. Dobre, redactor-șef al „Revistei de etnografie și folclor", editată de Academia Română, referindu-se la locul ce-l ocupă cartea printre restituirile postume, preciza : „Gîndindu-ne că în cei 80 de ani care au trecut de la moartea acestui merituos cărturar nu s-au tipărit decît 4—5 titluri, unele dintre ele reeditări nesemnificative, publicarea unei antologii din basmele culese de Marian, aflate în manuscris, nu se poate constitui decît într-un eveniment științific și cultural ce trebuie primit și consemnat ca atare. Cu atît mai mult cu cît, ne informează Paul Leu, cel mai autorizat cunoscător al situației în momentul de față, manuscrisele inedite ale lui Marian însumează peste 25 000 de pagini" [2].

Ideea că Marian poate fi considerat, printre multe altele, și *culegător pionier de basme populare românești* este de dată recentă. Ea a început a se contura o dată cu apariția, la Editura Minerva, a celor 46 de narațiuni fantastice și didactico-moralizatoare și se va reliefa pe deplin după publicarea celui de al II-lea volum, alcătuit din 189 de basme fantastice și didactico-moralizatoare, povești cu plante și animale, snoave despre Pepelea și Păcală etc.

Dintre cele 235 de narațiuni epice cu care se va îmbogăți patrimoniul culturii naționale, exceptînd pe cele ornitologice, botanice și zoologice, poveștile *Capra cu trei iezi*, *Cîinele și lupul* și *Tovarășii șoarecului, sau te temi de o alună și biruești pe mama lupilor* vin să întregească unul dintre cele mai deficitare sectoare ale literaturii române, acela al *basmelor animaliere.*

În povestea bucovineană *Tovarășii șoarecului*, ..., șoarecului, simbol al omului simplu bîntuit de teroarea istoriei, căzîndu-i în cap o alună crede că a fost atacat de turci și tătari și fuge îngrozit, vestind și alte animale neajutorate. Rînd pe rînd, alături de el aleargă, să se adăpostească în pădure, mița, cocoșul, calul, oaia, racul și oul. Poposind pe vîrful unui munte și văzînd că-s mulți, șoarecul prinde curaj.

„— Acolo este mama lupilor ! zise șoarecul, și dacă-i vom putea birui pe toți lupii aceia, cîți se află cu dînsa, apoi să știți că atunci n-avem a ne teme nici de turci, nici de tătari, pentru că toată puterea lor e în mîna lupilor acelora de la zarea cea de foc de peste nouă țări și nouă mări.

— Cătră dînșii ! a strigat oul în gura mare.

— Cătră dînșii ! să-i sfărmăm în mii de bucățele ! adăugi racul".

Astfel, viețuitoarele, mai înainte pașnice, după o luptă înverșunată cu mama lupilor, sub conducerea șoarecului, au reușit să-i înfringă pe neînduplecații dușmani ai oamenilor. *Tovarășii șoarecului* ... s-a născut din îmbinarea experienței istorice a locuitorilor din Țara de Sus cu un mit oriental, ce susține că turcii au fost la origine alăptați de lupoaice, iar șoarecul e pus de imaginația creatorului anonim să sece izvoarele puterii invadatorilor.

În povestea *Cîinele și lupul* subiectul se dezvăluie în două etape. Mai întîi cîinele, simbol al fidelității și devotamentului față de stăpîn și gospodăria acestuia, se aliază temporar cu un lup, cu care, mai apoi, va intra în conflict și va fi salvat de celelalte orătănii de pe lîngă casa omului : cocoșul, motanul, rățoiul și gîscanul. Prima parte a narațiunii explicitează convingător, prin fapte și întîmplări, un adevăr de necontestat, sintetizat prin expresia paremiologică : *Rău cu rău, da-i mai rău fără rău !* și arată, ca în folclorul tuturor popoarelor, că lupul e o fiară crudă, vicleană, suspicioasă, răzbunătoare, ce răpește și apoi mănîncă copii, iar prezența lui înspăimîntă, întocmai ca în basmul de circulație internațională *Scufița Roșie.*

---

[1] George Muntean, *Valorificarea culturii populare*, în „România literară", anul XX, nr. 38, 17 septembrie 1987, p. 19.

[2] Alexandru Dobre, *Basmul „de autor"*, în „Luceafărul", anul XXX, nr. 24(1305), 13 iunie 1987, p. 2.

REF, tom 35, nr. 2, p. 187—199, București, 1990

Dacă cele mai multe naraţiuni adunate de Marian, cu mai bine de un secol în urmă, se încadrează în categoria basmelor fantastice, *Capra cu trei iezi* vine să completeze, alături de cele discutate mai sus, un sector deficitar al folcloristicii. Subiectul naraţiunii animaliere, popularizat în spaţiul spiritualităţii româneşti de creaţia cultă a lui Ion Creangă, aparţine circuitului culturii universale şi a fost imaginat de marele creator anonim încă din copilăria omenirii. El a parcurs, prin intermediul unor multiple subtipuri, un lung şi sinuos drum printre veacuri şi milenii, remarcîndu-şi prezenţa pe diverse meridiane şi paralele ale Terrei, ca un eficient instrument educaţional, pînă a deveni izvor de inspiraţie pentru literatura cultă.

Naraţiunea despre capră şi iezii ei a apărut, prima oară, în pildele unui sclav, Esop, care a trăit, aproximativ, între anii 620 şi 560 î.e.n., iar în secolul al IV-lea î.e.n. opera fabulistului frigian sau trac a fost culeasă de Demetrios din Fala şi transmisă posterităţii. Într-o formă simplificată, subiectul *Caprei cu trei iezi* a fost difuzat şi prin intermediul unei fabule despre Romulus, unul dintre întemeietorii Romei, după cum constată J. Bolte — G. Polivka [3].

La cumpăna celor două ere, *Esopia*, alcătuită în Grecia antică, a fost tradusă în limbile altor popoare. Barbios şi scriitorul latin de origine tracă, Fedru, au prelucrat-o în versuri, iar o variantă a *Esopiei* a fost imprimată la Milano, în 1479.

În secolul al XIX-lea, motivul caprei şi al iezilor ei s-a răspîndit din plin în Europa şi mai puţin în Asia, India, China, Africa şi America. Despre difuzarea multiplelor subtipuri în numeroase ţări şi „în special în Germania, în Scoţia, în Spania, în Grecia, în Italia, în Prusia, în Slovenia şi în Franţa" [4], pomeneşte Jean Boutière în monografia sa *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, apărută la Paris, în 1930. „Astăzi, afirma cercetătorul francez referindu-se la naraţiunile cu animale, în timp ce fabulele abundă la popoarele germanice, slave şi africane, ele au devenit relativ rare în ţările romanice. România, în special, prezintă de altfel un număr restrîns de variante : *tema caprei şi a iezilor ei* şi aceea a *cocoşului care a găsit o comoară ;* iar aceasta din urmă nu constituie, la drept vorbind, o fabulă animală, fiindcă, alături de cocoş, figurează mai multe personaje umane.

Creangă ne-a lăsat, în mod sigur, o versiune a fiecăreia din aceste teme" [5], iar Marian a sporit numărul lor.

În traducerile succesive ale *Esopiei*, făcute în limba română, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi pînă în prezent, fabula caprei şi a iezilor nu figurează [6], cum s-a întîmplat la alte popoare ale Europei. Spre exemplu, povestea *Caprei cu trei iezi* o întîlnim într-o traducere a *Esopiei* făcută în nemţeşte de Steinhöwel [7], de unde, probabil, a luat-o Aron Pumnul şi a inclus-o în primul volum al *Lepturariului rumânesc*, din 1862, sub titlul *Capra şi iezii*, specificînd : „după Isopŭ" [8]. Este prima variantă tipărită în româneşte. Înainte de naraţiunea cultă a lui Ion Creangă, apărută în „Convorbiri literare" din decembrie 1875, mai erau cunoscute la noi încă două poveşti populare pe această temă : *Unul pate pentru toţi* din colecţia lui I. C. Fundescu (unde capra e înlocuită cu oaia, iar ursul şi lupul sînt ajutaţi de vulpe), şi *Capra cu trei iezi* din cea a lui I. G. Sbiera (unde ursul este cumătrul caprei). „Basmul este reprezentat în folclorul nostru prin nouăsprezece variante care provin din toate provinciile româneşti" [9]; dintre acestea opt au fost publicate între 1862 şi 1889, iar, după aproape un secol, numărul lor sporeşte cu încă una, aceea culeasă de S. Fl. Marian în a doua jumătate a secolului trecut şi publicată de noi în 1986 [10].

Analizînd variantele populare româneşti ale motivului *caprei şi al iezilor ei* (opt edite şi unsprezece inedite), Ovidiu Bîrlea le-a împărţit în şase subtipuri, constatînd că ele „au o schemă epică destul de unitară, doar finalul e diferit"[11], iar Jean Boutière, referindu-se la cele care circulau în Franţa, Rusia, Spania, Germania, Serbia ş.a., concludea: ,,Pe scurt, variantele acestei teme prezintă în toate ţările o mare unitate. Versiunile româneşti, foarte aproape unele de altele, nu se deosebesc între ele decît prin cîteva amănunte, iar cea a lui Creangă este strict conform tipului comun. Basmele româneşti nu se deosebesc deloc de variantele străine, decît sub două aspecte: pe de o parte, ele înfăţişează adesea, sub influenţa locală, o oaie în locul unei capre; pe de alta, în timp ce în alte locuri lupul piere, în general, în apă clocotită (de obicei, în urma unei provocări), sau, mai puţin des, se îneacă într-un puţ, după ce capra i-a introdus în burtă bolovani în locul iezilor ei, aicea figurează pretutindeni scaunul de ceară aşezat deasupra unei gropi cu jar"[12].

---

[3] J. Bolte — G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder — und Hausmärchen der Brüder Grimm*, II, Leipzig, 1915, p. 111.

[4] Jean Boutière, *Viaţa şi opera lui Ion Creangă*, traducere şi prefaţă de Const. Ciopraga, Iaşi, Editura Junimea, 1976, p. 107.

[5] *Ibidem*, p. 98—99.

[6] Vezi N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, II, Bucureşti, 1937, p. 265 ; I. C. Chiţimia, *Esopia*, Bucureşti, Biblioteca pentru toţi, 1958 ; idem, studiu introductiv la *Cărţile populare*, I, Bucureşti, 1963.

[7] J. Bolte — G. Polivka, vol. cit., I, p. 41.

[8] Aron Pumnul, *Lepturariul rumânesc*, tomul I, Viena, 1862, p. 100.

[9] Ovidiu Bîrlea, *Poveştile lui Ion Creangă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 29.

[10] S. Fl. Marian, *Basme populare româneşti*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Paul Leu, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 489—498.

Comparînd variantele populare româneşti cu realizarea cultă a lui Creangă, întîlnim dificultăţi în stabilirea aceleia de la conţinutul căreia a pornit prozatorul pentru a crea, în spirit folcloric, o *Capră cu trei iezi* superioară din punct de vedere artistic modelului popular. Un asemenea model a existat, deoarece George Panu, citind povestea din ,,Convorbiri literare" şi recunoscîndu-i izvorul, a exclamat:

,,— Aşa este, aşa e întocmai cum am auzit-o cînd eram copil!"[13]

Cu siguranţă că în spaţiul cultural românesc au circulat mult mai multe variante ale acestei teme, însă ele nu s-au păstrat. Subtipul auzit de Panu la Iaşi, prin 1848—1860 ,,de la soldaţi (tatăl meu era militar) şi de la servitoare"[14], e o mărturie că subiectul naraţiunii ce l-a inspirat pe Creangă circula frecvent în Moldova copilăriei humuleşteanului. Dintre cele publicate pînă în prezent, numai varianta lui I. G. Sbiera şi, mai ales, cea a lui Marian se apropie cel mai mult de povestea creată de Ion Creangă.

La S. Fl. Marian firul epic al basmului e ramificat, arborescent, are personaje noi şi evenimente epice neîntîlnite la Creangă, însă nu şi aceeaşi expresivitate verbală. Naraţiunea culeasă din Bucovina e mult mai amplă, conflictul desfăşurîndu-se pe mai multe planuri şi între mai multe grupe de personaje: vulpe—iezi, lup—iezi, capră—vulpe. Cumătra şireată a caprei, vulpea, vine cu intenţii ucigaşe, însă şiretenia vulpii nu poate învinge isteţimea şi cuminţenia iezişorilor. Dacă în basmul cult iezii sînt bine conturaţi, avînd fiecare personalitatea sa, în povestea bucovineană ei sînt prezentaţi în bloc, fără nici o individualizare. Creangă a portretizat iedul cel mic, cuminte, ascultător, isteţ. Ceilalţi doi sînt prezentaţi în bloc ,,dînd prin băţ de obraznici ce erau". La Marian iezii sînt un simbol, ei reprezintă un personaj unic, constituind motivul limită al poveştii în sine. Altă deosebire între basmul cult şi cel cules de S. Fl. Marian constă în modul în care lupul pătrunde în casa caprei. Avînd antecedenţa scenei cu vulpea, nu se putea modifica radical comportarea iezilor în cea de a doua confruntare şi din această cauză lupul e pus să pătrundă cu forţa, pe sub talpa casei, la victimele sale. Viclenia lui e primară şi ineficientă, iar iezii, dotaţi cu inteligenţă infantilă precoce, înving uşor tentativele de a fi înşelaţi.

Basmul lui Creangă se deosebeşte de cel cules de Marian şi prin faptul că la acesta din urmă sînt omorîţi toţi iezii, astfel că personajul principal, capra, se bizuie numai pe intuiţie şi raţiune pentru a descoperi pe ucigaş. Creangă însă salvează pe unul dintre ei pentru a detalia situaţia-limită, uşurînd astfel sarcina de justiţiar a caprei şi dînd satisfacţie deplină micilor cititori.

Asemănările şi deosebirile dintre cele două naraţiuni epice sînt numeroase şi ele dau identitatea fiecăreia. Dacă versurile parolă în celelalte subtipuri apar sporadic, în cele culese din Ţara de Sus de către I. G. Sbiera şi Marian sînt aproape identice cu ale poveştii lui Creangă, după cum se poate constata din următoarele exemple:

în varianta Sbiera	*în varianta Marian*	*la Creangă*
,,Iezişorii mamei	,,Trei iezi cucuieţi,	,,Trei iezi cucuieţi,
puişorii mamei!	Mamei uşa descuieţ,	Uşa mamei descuieţi,
O, voi drăgălaşi băieţi!	Că mama vouă v-aduce:	Că mama v-aduce vouă:
mamei uşa descuiaţi!	Frunze-n buze,	Frunze-n buze,
că mama v-aduce,	Lapte-n ţîţe,	Lapte-n ţîţe,
frunze-n	Mugurele în cornițe,	Drob de sare
buze,	Vîscuşor în botişor	În spinare,

---

[11] Ovidiu Bîrlea, vol. cit., p. 30.
[12] Jean Boutière, vol. cit., p. 109.
[13] G. Panu, *Amintiri de la Junimea*, vol. II, Bucureşti, 1910, p. 109.
[14] *Ibidem.*

vâsc în corniţe,
lapte-n ţiţe,
pe spinare
drob de sare !”[15].

Drob de sare
Pe spinare,
Mălăieş
În călcăieş !”[16].

Mălăieş
În călcîieş,
Smoc de flori
Pe subsuori”[17].

Deznodămîntul celor trei basme este identic, lupul s-a prăbuşit de pe scăunelul de ceară în groapa cu jăratec pregătită, sub leasa de nuiele, de către îndurerata mamă.

ASPECTE ALE DIVERSITĂŢII ŞI UNITĂŢII ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

CONSTANTIN COSTEA

Fenomen artistic colectiv de mare vitalitate şi cu largi implicaţii în planul social, dansul popular ocupă o poziţie de prim ordin în contextul vieţii spirituale a poporului român. Datorită amploarei cu care este practicat şi a deosebitelor sale calităţi artistice, acesta se reliefează ca unul dintre produsele cele mai caracteristice şi valoroase ale culturii noastre populare.

Sub raportul exprimării artistice, folclorul coregrafic românesc se prezintă ca un fenomen specific şi unitar în esenţa lui, cu o continuitate de netăgăduit, dar în acelaşi timp el ne relevă o mare diversitate de forme pe plan structural şi stilistic. Jocul nostru popular se distinge, după cum remarcă şi Ovidiu Bîrlea în *Eseul despre dansul popular românesc*, „prin valenţe neaşteptat de complexe, şi ca un corolar, printr-o bogăţie de primă mînă care îl aşează printre cele dintîi în ierarhia europeană [. . .] dansurile populare româneşti se desfăşoară pe o gamă atît de multiformă încît repertoriul nostru depăşeşte vizibil pe ale celorlalte popoare europene ca bogăţie şi nuanţe”.

Explicarea acestei mari diversităţi a formelor de exprimare ar trebui căutată, după cum ne sugerează autorul citat mai înainte, „în coordonatele istorice ale culturii populare româneşti, în primul rînd în vechimea jocurilor, continuatoare ale celor tracice, cu multe infiltraţii mediteraniene, apoi în poziţia centrală a regiunilor româneşti faţă de celelalte curente culturale din apusul şi sud-estul Europei, la noi fiind deopotrivă de caracteristice atît jocurile de grup, cît şi cele de perechi, de factură vizibil mai nouă”.

Din păcate, dansul în general, deşi unanim considerat ca cea mai veche formă de manifestare artistică, a rămas multă vreme în afara cercetării ştiinţifice. Marea întîrziere ar putea fi explicată prin dificultatea fixării mişcărilor corpului omenesc în înlănţuire coregrafică, ca şi din lipsa unei notaţii grafice viabile, analoagă alfabetului sau sistemului muzical. Cu toate că au existat preocupări pentru notarea mişcărilor dansului încă de la sfîrşitul secolului al XV-lea, rezolvarea a început să se contureze abia în al treilea deceniu al secolului nostru, cînd coregraful Rudolf von Laban şi-a propus elaborarea unui sistem grafic de notare, bazat pe analiza ştiinţifică a mişcărilor corpului omenesc într-un spaţiu determinat. Deşi această notaţie, pe nume *kinetografia*, este încă controversată — chiar dacă are în prezent o largă difuziune pe plan internaţional —, cuprinde totuşi principiile universal valabile pentru oricare sistem de transpunere grafică a mişcărilor dansului.

Revenind la dansul popular românesc trebuie să arătăm că cercetarea ştiinţifică sistematică a pornit, în urmă cu aproape 40 de ani, aproape de la zero, exceptînd cîteva încercări izolate cum ar fi lucrările publicate de Alexandru Dobrescu, G. T. Niculescu-Varone şi C. I. Flinţiu între 1930 şi 1940. Precizăm că autorii citaţi au marele merit de a fi atras atenţia asupra studierii dansului popular, una dintre cele mai deosebite valori ale culturii noastre tradiţionale. Mai mult, Al. Dobrescu a încercat chiar să elaboreze o notaţie grafică menită să depăşească faza descriptivă, adică a unui instrument de lucru indispensabil demersului ştiinţific. Dar cel de al doilea război mondial a generat o breşă în activitatea lui coreologică, împiedicîndu-l să-şi perfecţioneze şi, totodată, să-şi impună sistemul grafic de notare.

---

[15] I. G. Sbiera, *Poveşti şi poezii populare româneşti*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Pavel Ţugui, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.

[16] S. Fl. Marian, vol. cit., p. 493.

[17] Ion Creangă, *Opere*, ediţie îngrijită, prefaţă şi glosar de G. Călinescu, Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1953, p. 125.

Aşadar, debutînd sub asemenea auspicii, cercetarea etnocoreologică a trebuit mai întîi să se autodefinească, să-şi creeze instrumentele de lucru (printre care şi o notaţie grafică) şi să realizeze un corpus de documente pe măsura marii diversităţi existente, corpus care să permită analiza ştiinţifică a fenomenului. Acum, la aproape 40 de ani de activitate, se poate considera că s-au depăşit cîteva trepte ale muncii de cercetare ştiinţifică, ultima marcînd elaborarea „tipologiei dansului popular românesc" pe criteriul morfologic.

Realizată pe principiile enunţate de Andrei Bucşan în urmă cu peste 20 de ani, *Tipologia dansului popular românesc* reprezintă o primă ordonare a unui imens material coregrafic, deosebit de divers ca forme de exprimare. Desigur, actualul demers mai necesită precizări şi perfecţionări, mai ales la nivelul tipurilor şi subtipurilor de joc, „deoarece o clasificare ştiinţifică nu este niciodată exhaustivă, perfectă, definitivă", după cum recunoaşte chiar iniţiatorul ei, A. Bucşan. Credem însă că intervenţiile viitoare nu vor putea să o afecteze în esenţă.

În ce priveşte realizarea practică a tipologiei, s-a pornit de la o primă schemă, enunţată de Vera Proca-Ciortea în preambulul la *Notaţia dansului popular românesc* (publicat în „Revista de folclor", nr. 1–2, 1956). Această schemă, valabilă şi astăzi pînă la un anumit nivel, permite clasarea dansurilor în patru mari categorii : jocuri de grup, jocuri de perechi, jocuri de ceată şi jocuri solistice.

Analiza ulterioară, desigur mult mai aprofundată, a corpusului de lucru ne-a condus către următoarea grilă a parametrilor relevanţi pentru tipologizarea dansului popular românesc pe criteriu structural :

I. MIJLOACE DE EXPRIMARE COREGRAFICĂ (elemente morfologice)

Spaţiul (plastica mişcării)

A. Dispoziţia în spaţiul de joc (formaţia, componenţa, organizarea în spaţiul de joc, orientarea frontală, priza–atitudinea).

B. Mişcarea în spaţiul de joc (traiectoria în planul orizontal, mişcarea corporală).

Timpul (durata mişcărilor)

A. Ritmul — structuri ritmice (celule, motive, formule specifice, poliritmie).
B. Metrul — structuri metrice (timpi, accente metrice, polimetrie).
C. Accente metrico-ritmice (sincopa, contratimpul).

Dinamica

A. Amplitudinea predominantă a mişcărilor.
B. Viteza de execuţie.
C. Intensitatea mişcărilor.

I. MOD DE EXPRIMARE COREGRAFICĂ (unităţi sintactice)

A. Celula coregrafică.
B. Motivul coregrafic (structură, funcţie).
C. Fraza coregrafică.
D. Secţiunea.
E. Partea (cînd este cazul).
F. Varianta.

III. ASPECTE SINCRETICE

A. Relaţia dans–muzică (una sau mai multe melodii, acompaniamentul ritmic, suprapunere dimensională).

B. Relaţia dans–vers (comenzi simple sau versificate, strigături cîntate, strigături scandate).

C. Relaţia dans—costum (elemente care pot influenţa tehnica şi stilul).

D. Relaţia dans—desfăşurare dramatică.

Trecerea variantelor de joc, componente ale corpusului de lucru, prin filtrul grilei prezentate a condus către o schemă tipologică grupînd 3 categorii de bază (clase, grupe, tipuri) după cum urmează:

— clasa I *hore mari*, cuprinzînd 2 grupe şi 9 tipuri de joc;
— clasa a II-a *brîie*, cuprinzînd 3 grupe şi 9 tipuri de joc;
— clasa a III-a *jocuri de grup mic* — o singură grupă cu 3 tipuri;
— clasa a IV-a *jocuri de perechi*, cuprinzînd 6 grupe cu 21 tipuri;
— clasa a V-a *jocuri de ceată*, cuprinzînd 4 grupe cu 14 tipuri;
— clasa a VI-a *jocuri solistice*, cuprinzînd 2 grupe cu 3 tipuri.

Adică s-au conturat 6 clase, 18 grupe şi 59 de tipuri de joc, la care mai putem adăuga un număr de aproximativ 20 de subtipuri bine conturate.

Credem că rezultatul acestei prime clasificări a folclorului coregrafic românesc, prezentat de noi doar în mod succint, confirmă pe deplin afirmaţia amintită a lui Ovidiu Bîrlea, la care ne raliem, că „dansurile populare româneşti se desfăşoară pe o gamă atît de multiformă încît repertoriul nostru depăşeşte vizibil pe ale celorlalte popoare europene ca bogăţie şi nuanţe".

Una din caracteristicile acestei mari diversităţi de forme, datorată desigur evoluţiei culturii populare în ţările române în condiţii istorice diferenţiate, o constituie existenţa unor dansuri arhaice cu trăsături multiseculare, alături de forme noi, neaşteptat de elevate. Mai concret, putem constata persistenţa unor dansuri de factură arhaică, simple ca structură — cum ar fi unele hore şi sîrbe, jocurile miresei, parte din jocurile de femei pe cîntec etc. — alături de jocurile căluşereşti şi feciorești, cu un mod de exprimare armonic deosebit de complex, ori alături de cele mai multe purtate şi învîrtite, în cadrul cărora jocul partenerilor se împleteşte contrapunctat într-un adevărat duet coregrafic.

Trebuie să arătăm că preocupările pentru demonstrarea unităţii specifice a dansului popular românesc s-au limitat la afirmaţii bazate doar pe intuiţie şi mai puţin pe cercetarea unor aspecte concrete. Chiar lucrarea *Specificul dansului popular românesc* a lui A. Bucşan, care cuprinde principiile de bază ale unei asemenea cercetări, demonstrează mai mult diversitatea decît unitatea folclorului nostru coregrafic. De fapt, autorul se opreşte la un anumit nivel, stabilind patru „dialecte" coregrafice (la care a mai adăugat un al cincilea), dar demonstrarea unităţii nu convinge.

În ce ne priveşte, mărturisim că cercetarea aspectelor legate de unitatea creaţiei coregrafice populare româneşti nu a constituit o preocupare anume. Am considerat că problema nu poate fi abordată pe baze ştiinţifice reale decît după o ordonare prealabilă a masei materialului cules, adică după tipologizarea acestuia, altfel afirmaţiile legate de unitatea dansului popular românesc rămîn doar la nivelul supoziţiilor.

Abia analiza diferitelor variante de joc în cadrul tipologiei ne-a relevat aspecte concrete, care pot conduce cel puţin la orientarea cercetărilor viitoare. Dintre aspectele în cauză am ales trei, pe care le socotim mai elocvente în stadiul actual al cercetărilor, şi anume: sistemul ritmic sincopat, modul de grupare a elementelor cinetice în cadrul anumitor motive coregrafice şi unitatea de sens şi exprimare coregrafică în jocurile căluşereşti.

Sistemul ritmic sincopat are la bază două motive ritmice nemaiîntîlnite, cu o frecvenţă cît de cît semnificativă, în creaţia coregrafică a popoarelor din jurul nostru. Este vorba de *amfibrahul cu spondeu* ◡ — ◡ — — şi mai ales de *dohmiac*, cu cele două variante: ascendent ◡ — — — şi descendent — ◡ — ◡ —. Primul motiv, *amfibrahul cu spondeu*, stă la baza structurii ritmice a unor *brîie mocăneşti* şi *jocuri căluşereşti*, precum şi a jocurilor de *tip brează*, cu o arie de răspîndire care cuprinde Muntenia, sud-estul Transilvaniei (pînă către Topliţa), cotul Carpaţilor pe ambele versante, cu infiltraţii spre Moldova de mijloc. De asemenea, motivul mai poate fi întîlnit cu aceeaşi funcţie (motiv fundamental) în structura ritmică a unor *ardelene sincopate* de prin părţile Aradului.

Cel de al doilea motiv — *dohmiacul*, cu cele două variante — cunoaşte o arie de difuziune mult mai largă, care cuprinde aproape toată ţara, cu excepţia părţii sudice a Banatului. Dohmiacul are funcţie de motiv fundamental în structura ritmică a *jocurilor feciorești*, a *învîrtitelor* şi parte din *purtate*, a *ardelenelor sincopate*, a *jocurilor de ceată* moldoveneşti, a majorităţii *brîielor carpatice*, a *jocurilor căluşereşti* etc. Aşadar, în sistemul ritmic sincopat se includ 9 grupe din 18, cu peste 30 de tipuri şi subtipuri de joc, adică leagă între ele prin ritm jocurile care reprezintă în cea mai mare parte esenţa coregrafiei noastre populare.

Cel de al doilea aspect de care ne ocupăm — modul specific de grupare a elementelor cinetice în cadrul unor motive coregrafice — se află în legătură strînsă cu sistemul ritmic sincopat, comentat mai înainte, şi de aceea vizează toate tipurile de joc încadrate în limitele acestuia. Gruparea elementelor cinetice se produce mereu pe aceeaşi dimensiune, de două măsuri muzicale în corelaţie cu motivul melodic, similar versului de opt silabe scurte din sistemul *giusto silabic*. Numai că, în ce priveşte dansul, motivele de bază ale majorităţii jocurilor în cauză ne relevă o grupare de cinci elemente cinetice (păstrîndu-se permanent conturul dohmiacului şi amfibrahului cu spondeu), ultima mişcare fiind de regulă un pas pe durată de pătrime (lungă), mai totdeauna accentuat. Demonstraţia asupra acestui aspect mai poate fi dezvoltată, dar ne oprim aici, deoarece stadiul actual al cercetărilor în acest sens nu ne oferă încă destule exemple.

În sfîrşit, *Căluşul*, cea mai importantă manifestare folclorică din cadrul obiceiurilor, în care dansul ca mod de expresie are rol preponderent, este un fenomen de largă răspîndire în spaţiu şi de o prezenţă permanentă în timp. El se aşază, după cum afirmă Mihai Pop, „alături de *Doina* şi *Mioriţa* printre acele fapte de folclor care caracterizează cultura noastră populară". Aria de răspîndire a jocurilor căluşereşti cuprinde Muntenia, Oltenia, Banatul, Transilvania propriu-zisă şi poate şi Moldova, dacă acceptăm afirmaţiile încă neconfirmate ale lui D. Cantemir. Specificitatea şi unitatea jocurilor căluşereşti pot fi uşor de stabilit, chiar dacă la prima vedere aspectul lor contemporan, destul de diferit de la o regiune la alta, ar contrazice afirmaţia noastră. Trebuie însă să nu uităm că spre mijlocul secolului trecut jocul căluşeresc transilvănean a suferit intervenţia unor cărturari, care l-au impus ca element de spectacol în cadrul acţiunilor culturale de afirmare naţională. Cu excepţia a două arii, una în jurul Orăştiei (la sud-vest) şi alta în jurul Reghinului (la est), jocul căluşeresc transilvănean a stagnat, nu a mai avut o evoluţie firească, transferîndu-şi virtuţile către jocul fecioresc, una din ramurile desprinse din trunchiul comun. La rîndul său, jocul căluşeresc dunărean a cunoscut o evoluţie proprie, datorită căreia astăzi ni se relevă, din punct de vedere coregrafic, mai multe straturi, destul de diferenţiate. Dacă însă vom corobora unele aspecte contemporane cu elemente cuprinse în documentele care atestă jocul căluşeresc în diferite perioade, vom constata că cel puţin pînă în secolul trecut a fost destul de unitar pe tot spaţiul de difuziune atît ca sens, cît şi ca formă.

Mai întîi, privit în contextul obiceiului, *Căluşul* s-a practicat numai în perioada Rusaliilor, avînd aceleaşi sensuri şi rosturi în viaţa spirituală tradiţională, semnificaţia lui cea mai evidentă fiind apărarea comunităţii săteşti de relele cauzate de *iele* (rusalii). În ce priveşte jocul căluşeresc practicat astăzi prin părţile Orăştiei în cadrul sărbătorilor de iarnă, alături de colindat, se datorează unui proces mult mai recent, lunecarea lui de la începutul verii la solstiţiul de iarnă producîndu-se din cauze încă neelucidate.

Privit prin prisma coregrafică trebuie să subliniem că mai toate jocurile căluşereşti, din oricare arie de răspîndire ar fi fost, cuprindeau elemente cinetice de mare virtuozitate, chiar acrobatice — sărituri mari, flexiuni adînci, bătăi în pinteni, mişcări ale picioarelor cu mare amplitudine, diferite rostogoliri, elemente de echilibru combinate cu salturi pe spate etc. — şi probabil unele structuri asemănătoare. Datorită caracterului lor exchibiţionist, jocurile căluşereşti au constituit totdeauna şi un spectacol popular impresionant prin forţa sa de expresie.

Desigur, abordînd tema diversităţii şi unităţii dansului popular românesc, am încercat doar să prezentăm cîteva aspecte pe care le considerăm semnificative în acest sens.

ASPECTE ETNOGRAFICE ŞI FOLCLORICE ALE UNEI MONOGRAFII DESPRE FIERBINŢII DE SUS – ILFOV

MIHAIL M. ROBEA

În deceniile 4 şi 5 din secolul nostru au fost redactate zeci de monografii săteşti de către învăţătorii care doreau să obţină gradul I didactic. Constituirea acestui fond atît de bogat s-a datorat aplicării *Legii organizării învăţămîntului* din 1934, care stipula obţinerea gradului I didactic de către învăţători pe baza unei lucrări strict personale. Majoritatea învăţătorilor provenind din mediul rural, interesaţi în cunoaşterea trecutului satelor lor natale ori pe cel al aşezărilor adoptive, au optat pentru elaborarea unei monografii săteşti. Stimulaţi de examenul de grad, ei au constituit astfel un adevărat fond cu sute de monografii, care tezaurizează valoroase informaţii etnografice şi folclorice, atît de necesare pentru cunoaşterea culturii populare de la mijlocul secolului nostru.

În conceperea şi redactarea monografiilor, autorii lor au adoptat unul din cele două planuri monografice de pe atunci — unul elaborat de ministrul de interne Vasile Lascăr în 1903, şi altul conceput de Şcoala sociologică a prof. D. Gusti în perioada interbelică. În principiu, jumătate din opţiuni s-au oprit la primul plan şi cealaltă jumătate — la cel de-al doilea. Spaţiul redacţional al monografiilor, ocupat cu text scris de mînă sau dactilografiat, variază sensibil de la o lucrare la alta (6—160 de pagini).

Comentarea unor monografii valoroase poate trezi un legitim interes ştiinţific.

Monografia comunei Fierbinţii de Sus — jud. Ilfov (Arh. Stat., Buc., dos. 697/1944, f. 38—93) de înv. Elena N. Negulescu se înscrie în fondul respectiv al monografiilor şi prezintă un interes ştiinţific deosebit. Lucrarea însumează 3 părţi distincte : 1. *microalbum cu fotografii locale* (f. 38—48), 2. *Raport asupra stării gospodăriei generalului Arion în timpul ocupaţiei germane la primul război mondial* (f. 49—55) şi 3. *monografia propriu-zisă* (f. 56—93), singura parte dactilografiată. Logic, succesiunea componentelor trebuia să apară inversată. Atunci lucrarea s-ar fi deschis cu monografia propriu-zisă, care ar fi fost urmată de cele două anexe. În mod evident, autoarea se ocupă în lucrarea sa numai de epoca contemporană, mai exact de perioada interbelică, capitolul cu istoria mai îndepărtată a aşezării fiind complet omis, întrucît i-a lipsit documentaţia istorică imperios necesară din marile arhive şi biblioteci naţionale. Însă perioada contemporană este temeinic prezentată sub multiple faţete. Autoarea lucrării, care le-a fost fierbinţenilor mai bine de 10 ani (1 sept. 1932—6 febr. 1944, cînd termina lucrarea) învăţătoare destoinică şi i-a cunoscut adînc, se dovedeşte a fi un bun psiholog, posedînd un ascuţit spirit de observaţie a fenomenelor locale. De altfel, în centrul atenţiei ei stă — mai accentuat decît în alte monografii similare din ţară — colectivitatea sătească în contextul ei social-economic complex.

Comuna *Fierbinţii de Sus*, formată pe atunci din satele *Fierbinţii de Sus* şi *Stroeşti*, este aşezată pe malul sting al rîului Ialomiţa, la sud de Bucureşti, la o distanţă de 41 km. Toponimicele aşezărilor sînt explicate variat de legende condensate aici. Mai întîi, *Fierbinţii :* „Legenda spune că aici, fiind răscruce de drumuri între munte şi baltă, s-au statornicit cîţiva negustori, cari vindeau gogoşi fierbinţi trecătorilor, şi de aci numele localităţii de Fierbinţi" (f. 90). Şi apoi *Stroeştiul :* „În ceea ce priveşte Stroeştii, după nume, se zice că ar fi fost întemeiaţi de Stroe Buzescu, căpitanul lui Mihai Viteazu" (f. 91). În absenţa documentelor certe autoarea nu poate preciza vechimea satelor, însă consideră satul Stroeşti mai vechi decît Fierbinţii de Sus şi pe Fierbinţii-Tîrg mai nou decît primele două aşezări. Potrivit planului anexat al aşezării şi unor afirmaţii ale învăţătoarei, comuna avea structura unei aşezări de tip adunat. Geometria interioară a localităţii, cu drumurile şi uliţele ei, era aproape perfectă. „Uliţele în Fierbinţii de Sus — relevă autoarea — sunt paralele cu şoseaua, iar în Stroeşti — perpendiculare pe şosea" (f. 63). Posedă un relief plat şi are un teren arabil (2192,65 ha) apt pentru toate categoriile de culturi din ţara noastră.

Acordînd o semnificaţie deosebită colectivităţii săteşti, autoarea monografiei o caracterizează complex. Reuşeşte să desprindă trăsăturile fizice majore ale ţăranilor fierbinţeni şi să le raporteze coerent la cele ale poporului român : „Înălţimea medie a locuitorilor este 1,70 m. În genere, sunt oameni vînjoşi şi puternici. Rezistenţi la frig, ca şi la căldură. Puţin pretenţioşi în ale mîncării şi în ale îmbrăcămintei. În culoarea părului predomină castaniul. Forma capului specific românească : ovală, cu trăsături regulate, ochii în genere căprui. În ceea ce priveşte culoarea pielii e olină spre brunet" (f. 60). În continuare, cu pătrundere psihologică, învăţătoarea Negulescu caută să desprindă critic celelalte trăsături, cele morale, ale fierbinţenilor, nu mai puţin importante : „Locuitorii comunei Fierbinţii de Sus sunt oameni veseli şi relativ buni. Cam fuduli. În general, sunt cinstiţi, muncitori şi economi. Femeile îşi păstrează cu religiozitate cinstea casei ; rar cîte o desfrînată care păcătueşte face de vorbă întregul sat" (f. 88). Vocaţia muncii în succesiunea anotimpurilor anului este reluată şi subliniată pregnant în termeni memorabili : „Viaţa localnicilor se scurge în muncă aspră de plugar, care începe de cînd se ia zăpada şi durează pînă dă iar zăpada. La munca cîmpului ajută şi copii de ambele sexe, de la vîrsta de 7 ani, iar femeia este nelipsită chiar cînd este însărcinată. De multe ori naşte pe cîmp. Orele de muncă sunt de la răsăritul soarelui şi pînă la apus. Iarna, femeile torc, îndrugă, ţes, aleg scoarţe etc., iar bărbaţii îngrijesc de vite şi se duc la cîrciumă sau în răspîntie unde stau de vorbă" (f. 88—89).

Principalele ocupaţii ale sătenilor erau cele caracteristice satelor de cîmpie — *agricultura, pomicultura şi creşterea vitelor* —, pe care de obicei le practică concomitent, acestea aflîndu-se într-o strînsă interdependenţă economică. Şi dintre toate acestea, *agricultura* ocupa primul loc. Sătenii cultivau o largă gamă de plante, proprii Cîmpiei Dunării : plante cerealiere (grîu, porumb, orez), plante leguminoase (mazăre, fasole), plante furajere (orz, ovăz, mei, lucernă, sfeclă), plante oleaginoase (floarea-soarelui, dovleacul), plante textile (cînepa, inul şi bumbacul), zarzavaturi şi chiar tutunul. Nu lipsesc din menţionările exacte ale autoarei nici plantele medicinale (muşeţelul, coada calului, izma, laurul, macul sălbatic etc.). Unele plante fuseseră introduse recent, chiar la începutul deceniului al 5-lea. Astfel, orezul s-a cultivat pentru prima dată în anul 1943, cu titlu experimental, pe 10 ha, în lunca Ialomiţei. Rezultatele bune au determinat extinderea suprafeţei cultivabile. Bumbacul a fost, de asemenea, o altă plantă introdusă atunci cu titlu experimental (f. 58). În relief de plin cîmp, *pomicultura* se bucura, evident, de mai mică atenţie. Prin curţi şi grădini se plantau unii pomi fructiferi mai bine cunoscuţi : caişi, zarzări, vişini ş.a. ; mai rar, pruni şi nuci. Mai multă atenţie decît pomilor fructiferi acordau sătenii salcîmului, din cauza lipsei de lemn, încît fiecare familie poseda „în medie 20—30 salcîmi" (f. 73). Nu absenta din hotarul comunei nici via, căci aproape fiecare gospodar dispunea de o anumită vie în grădină ori la cîmp. Strîns legată de agricultură era *creşterea vitelor.* Spre a arăta dimensiunile acestei ocupaţii, ea prezintă un tablou laconic al diferitelor categorii de vite din acei ani : 476 de cai, 18 boi, 320 de vaci, 45 de bivoliţe, 360 de porci şi 1600 de oi (f. 74).

Meşteşugurile tradiţionale erau dintre acelea legate indisolubil de trebuinţele stringente ale satului : fierărie, rotărie, lemnărie, croitorie etc. Nevoile gospodarilor le puteau satisface cîte 2—3 meşteşuguri specializaţi într-un anume meşteşug. În comună începuse să se înfiripe şi o mică industrie reprezentată prin două „mori cu motor" şi printr-o fabrică de extras uleiul.

În capitolul *Cadrul biologic,* Elena N. Negulescu se ocupă în mod special de locuinţele oamenilor. Bazată pe informaţii certe şi date statistice, ea reuşeşte să dea un tablou amplu şi nuanţat al tipurilor de case aflate într-o fază istorică de tranziţie : „Casele de locuit în Fierbinţii de Sus şi Stroeşti, de altfel ca în toată această regiune, sunt în majoritatea lor făcute din gard de nuiele bulgărite cu pămînt şi lipite şi spoite cu var. Sunt făcute din zid de cărămidă 30 locuinţe, din vălătuci de pămînt 6 şi restul de 535 din gard de nuiele. Sunt acoperite cu ţiglă 73 case, cu stuh 115, cu tablă de fier 373. Au pămînt pe jos 501 case, fiind cu duşumea numai 60. Pînă în anul 1942, erau cca 20 de bordeie în pămînt în satul Stroeşti" (f. 63). Şi structura lor interioară : „Toate casele, în general, sunt higienice. Au cîte două,trei sau patru odăi ; foarte puţine, mai ales cele ale ţiganilor, sunt construite [din] cîte-o cameră de locuit şi cu o sală sau tindă. Ferestrele sunt suficient de mari să pătrundă lumina prin ele şi toate au geamuri" *(ibidem).* Modalitatea de încălzire a camerelor rămăsese cea specifică zonei de cîmpie : „Casele de locuit sunt încălzite iarna cu paie de grîu şi cu coceni de la vite. În fiecare cameră de locuit este o sobă din cărămidă care se alimentează cu paie prin tinda casei. Cu toată îngrijirea gospodarilor de a-şi clădi case cu mai multe camere, iarna, aproape toţi dorm într-o singură cameră aleasă dintre cele mai mici din spatele casei" (f.63). Portul popular al sătenilor, care fusese înlocuit între timp cu cel „nemţesc", era pe cale de dispariţie la mijlocul celui de al 5-lea deceniu din secolul nostru. În privinţa purtatului părului, se mai întîlneau totuşi în comună bărbaţi vîrstnici „cu părul lung".

Alimentaţia sătenilor rămăsese în mare parte la componenta ei tradiţională, cu dominarea „felurilor" vegetale, proaspete sau conservate, preparate simplu. „Hrana locuitorilor acestor ţinuturi — preciza Elena Negulescu — este compusă din alimente de natură vegetală în proporţie de 75%, restul constînd din carne, brînzeturi, lapte, ouă. Înainte de primul război mondial, hrana era mult mai puţin consistentă decît azi. Baza alimentaţiei o formează, în timpul iernii, mai ales : fasolea, varza, prazul şi murăturile, cari sunt consumate mai mult ca aliment. După primul război mondial, a crescut mult cota de carne, ouă, lapte, brînză" (f. 64).

În spaţiul monografiei sale, autoarea se ocupă, de asemenea, de *folclorul* localităţii, mai exact de unele categorii folclorice. Constată că vechile credinţe în „sărbătorile păgîneşti" (Filipi, Foca, Joile după Paşti etc.) mai persistau încă pe atunci în mentalitatea unor oameni vîrstnici. Din seria obiceiurilor nunţii relevă o veche practică cunoscută cu sintagma „furtul fetei" : „Căsătoriile se fac în mod obişnuit între tinerii de 20 de ani băieţii şi 17 pînă la 18 ani fetele. Cele mai multe căsătorii se fac în mod primitiv. Băiatul fură fata. După ce trăiesc unul, doi, trei ani, abia atunci se căsătoresc legitim. Obiceiul de a se fura fetele este instaurat cu adînci rădăcini şi putem afirma că 80% din căsătoriile încheiate în ultimii 20 ani în felul acesta au fost începute" (f. 63). În medie, o familie avea cîte 4 copii *(ibidem).* Unele forme zonale ale obiceiurilor de muncă apar numai menţionate. Hora satului, cu pitorescul şi dinamismul ei, e evocată pregnant într-un text memorabil : „Tineretul merge la cîrciumă unde joacă hora ; de multe ori iau o pereche de lăutari (unul cu vioara şi altul cu ţambalul) şi merg pe lunca Ialomiţei, unde învîrtesc horele şi dansurile cele mai noi învăţate de la orăşeni. Dintre horele care se mai joacă : sîrba, polca, brîul, geamparadele, polca pe furate, periniţa au mai rămas ; celelalte au dispărut. Cînd joacă perechi-perechi, te minunezi de învîrtiturile ce le fac la comanda celui mai de seamă flăcău care strigă horile : « şi la stînga de 3 ori şi la dreapta stai pe loc »" (f. 89). În continuare, expune practica descîntatului, atît de frecventă pe atunci. Descrierea o ilustrează cu 2 texte de descîntece de deochi şi de junghi (f. 71), valoroase artistic.

Din creaţiile literare folclorice propriu-zise, *legendele* şi *amintirile istorice* au interesat-o într-un grad mai înalt pe monografistă. Legendele, condensate, privesc formarea celor două sate ale comunei. Amintirile istorice, o categorie a legendei, se întind pe spaţii relativ largi şi au o evidentă coloratură socială, fiind generate de comportarea bestială, aproape incredibilă a unor moşieri cruzi şi rapaci faţă de locuitorii satului. Două amintiri istorice s-au grefat adînc în memoria colectivităţii. Cronologic, una evocă un episod dramatic dintr-o perioadă mai veche, din vremea domniei lui Ghica Vodă (1834—1842). Iată textul integral al „legendei" : „Privitor la moşia pe care sunt aşezaţi Fierbinţii ştim că a fost a lui Ghica. Legenda spune că după obiceiurile ţarigrădene împrumutate prin fanarioţi de curţile noastre domneşti, Ghica ar fi avut un cafegiu Pase, în mîinile căruia a ajuns moşia. Prin ce împrejurări nu se ştie precis. Tot legenda spune că ar fi fost cîştigată la cărţi. Cafegiul este om rău, aspru şi foarte ferogic. Venind în localitate să-şi ia moşia în primire, a adunat locuitorii şi le-a dat porunci grele şi aspre. Atunci locuitorul Marin Buharu, om bătrîn, a găsit de cuviinţă să ia apărarea celorlalţi. Îndrăzneala a plătit-o cu o jumătate de mustaţă pe care i-a smuls-o cafegiul. Cu astfel de purtări umblînd paşa prin împrejurimi a fost omorît în pădurea de la Balta Neagră, în apropiere de biserica lui «Popa Gheorghe»" (f. 91). Cealaltă amintire se referă la comportarea plină de cruzime a unei moşieriţe de la începutul secolului nostru : „Sevasta Arion semăna la fire cu tatăl său. S-a purtat foarte aspru cu locuitorii. Avea paznici albanezi, cari merg pînă acolo încît, dacă îndrăzneşte cineva să calce pe moşia cocoanei, îl împuşcă. Astfel a fost împuşcată o fată mare. Preotul Mincu Popescu a fost pălmuit de această femeie, iar preotul Gh. Scărlătescu a fost aspru dojenit că a îndrăznit să calce pe moşie... În timpul stăpînirii moşiei de către Sevasta Arion, s-a purtat proces între locuitori şi ea, în anul 1906, pentru hotărnicia moşi[e]i, cu care ocazie s-a întocmit şi planul proprietăţii locuitorilor (din sat şi din cîmpie) de către ing. hotarnic Negrutzi şi R. Dobrescu" (f. 92).

Toate aceste aspecte din variate domenii ale vieţii complexe a comunei Fierbinţii de Sus se încheagă într-o autentică şi sintetică imagine a sa din deceniul al 5-lea. Imaginea se adînceşte şi se amplifică cu cele două componente auxiliare ale monografiei, deja menţionate. *Raportul* despre „devastarea conacului generalului Arion" de germani în primul război mondial indică, pe baza unor cercetări solide la faţa locului, proporţiile distrugerilor produse de către ocupanţii vremelnici unei părţi însemnate a economiei aşezării, cu efecte catastrofale asupra colectivităţii. Al doilea component al lucrării îl constituie *microalbumul fotografic*, care însumează *19 fotografii*, de mărime medie, destul de multe pentru proporţiile monografiei. Alcătuit selectiv într-o vreme cînd un asemenea instrument era valorificat sporadic în lucrările similare, microalbumul ridică considerabil valoarea intrinsecă a monografiei. Setul de fotografii este dispus ciclic pe planşe din coli de hîrtie. Evantaiul lui ne apare întins, ilustrînd instituţii locale (primărie, şcoală, biserică), tipuri de ţărani, ateliere meşteşugăreşti şi instalaţii săteşti (fierărie, moară), categorii de gospodării (de ţărani înstăriţi şi de ţărani săraci), hora satului (2 foto), taraful de lăutari ş.a.

În perspectiva redactării unei monografii solide a aşezării, lucrarea destoinicei învăţătoare Elena N. Negulescu marchează o etapă extrem de fructuoasă şi de importantă, deloc neglijabilă.

ÎNTREITA VINĂ A MEŞTERULUI MANOLE

I. FILIPCIUC

Despre Meşterul Manole s-au scris cîteva bune cărţi şi studii, ca să nu mai vorbim de simple note sau observaţii tangente — într-un efort de lectură clarificatoare împins din generaţie în generaţie şi cu un spor de nădejde internaţională, date fiind diferitele variante ale motivului în folclorul popoarelor balcanice — , astfel încît în momentul de faţă avem lămurite cel puţin patru aspecte :

1. Că legendele, baladele şi colindele despre meşterul care îşi zideşte logodnica sau nevasta spre a duce la bun sfîrşit o construcţie (pod, turn, biserică, cetate) sînt mult mai vechi ca expresie culturală decît podul peste Arta (la greci), peste Dibra (la albanezi), decît oraşul Scodra (la sîrbi), decît cetatea Salonic (la bulgari) şi decît biserica Argeşului de la români.

2. Că numai balada românească vorbeşte despre un edificiu cultual creştin (biserică, mănăstire), ceea ce denotă un strat mai proaspăt faţă de variantele balcanice, fie datorită creştinării mult mai devreme a daco-romanilor în contextul creştinării popoarelor vecine, fie unui

creștinism mult mai puternic în procesul istoric al formelor de apărare a ființei etnice și a pămîntului poporului românesc.

3. Că doar în balada românească textul evoluează înspre evidențierea frumuseții operei arhitecturale înălțate de meșterul Manole și acest salt nu se putea petrece decît după ivirea Mănăstirii Argeșului, fără de care sacrificiul Anei și gloria celor zece meșteri mari n-ar fi scăpat de „noaptea uitării'', relațiile dintre baladă și edificiu fiind în fapt de intrajutorare, dar cu măcar cîteva veacuri în urma genezei textului folcloric.

4. Că expresia folclorică românească a închegat cea mai bogată structură, din cîteva imagini literare — semne — simboluri (culoarea din numele lui *Negru* Vodă, meșterul cu numele *Manole*, numele femeii jertfite, *Ana* sau *Caplea*, *biserica* propriu-zisă, *aripile* cu care încearcă să se salveze meșterii de pe acoperiș, *fîntîna* produsă de surparea trupului lui Manole), al căror înțeles poate fi reconstituit și recunoscut corelîndu-le cu înțelesul unor imagini asemănătoare din întreaga noastră creație și cultură populară.

Astfel, numele domnitorului *Negru* Vodă nu poate fi lămurit decît în chip hazardat din descălecătorul Țării Românești și/sau din *Neagoe*, ctitorul propriu-zis al Mănăstirii Argeșului, deoarece personajul baladei aparține onomastic de lumea basmelor în care întîlnim, în principiu, doar patru împărați sau crai : *Roșu*, semnificînd primăvara, *Verde* sau *Galben*, vara, *Negru* sau *Vînăt (Albastru)*, toamna și *Alb*, iarna, conform simbolisticii universale conferite anotimpurilor prin cele patru culori la indieni, greci, romani, evrei, ca și în cultura medievală, în alchimie etc.

Descălecînd din acest sistem simbolic al cosmosului, suficient de clar prezentat în basmele, colindele și baladele românești, *Negru Vodă* rămîne un chip păgîn atît prin nume, cît și prin faptul că nu vrea să ctitorească decît o singură biserică, și aceea într-un singur loc, anume unde — cîinii urlă a morțiu! — va fi fost cîndva un lăcaș cultual, rămas neisprăvit, părăsit sau poate distrus.

Meșterul Manole, ca personaj, este mult mai complex, întrucît, pe de o parte prin nume — *Emanuel*, conferit inițial doar lui Hristos („Iată, fecioara va fi însărcinată, va naște un fiu, și-i va pune numele Emanuil, care tălmăcit înseamnă : *Dumnezeu este cu noi*'', Matei, 1, 23) — , și prin cele trei rugăciuni împlinite întocmai, pentru a-i opri soția să ajungă în locul supliciului, de către cel care-l iubește, iar pe de altă parte prin chiar fapta de a ridica o *biserică*, ni se înfățișează ca un veritabil creștin. Replica meșterului la pretenția domnitorului de a nu mai înălța alt edificiu asemănător sună întocmai ca misia mărturisită de cerbul metamorfozat în Sf. Ion, coborînd în sate să cunune și să boteze, în destule colinde românești.

Și-atunci, dat fiind acest antagonism dintre domnitor și meșter, avem tot dreptul să ne întrebăm dacă nu cumva ceilalți meșteri au altă credință decît Manole și în numele acelei alte credințe — păgîne — își calcă jurămîntul, poate tocmai pentru a-l pune pe Manole la o *probă*? Proba e trecută : Dumnezeu își arată de trei ori iubirea față de credinciosul său și tot așa — prin trecerea piedicilor — și Ana față de bărbatul ei. Firește, dacă divinitatea și-ar fi iubit mai mult credinciosul decît templul, Ana ar fi fost oprită la vreme, printr-o minune frecventă în folclorul tuturor popoarelor. Dar se pune o altă întrebare : dacă, prin eliberarea drumului Anei către edificiu, divinitatea nu încearcă însăși puritatea și puterea credinței lui Manole?

Să mai observăm însă că cheia succesului înălțării monumentului, în destule texte românești, nu e divulgată prin glasul ori trimisul divinității, ci se ivește în conștiința — în stare de somn — a meșterului. Nu cumva acest vis — constant în atîtea variante — al lui Manole este rodul unui gînd — din starea de veghe — la vechile procedee folosite de meșterii păgîni?

Manole încalcă limita credinței sale — și din acest punct pornește ceea ce se cheamă vină tragică — și merge atît de departe încît (fără a se mai gîndi la riscurile unei noi căsătorii, știut fiind că în folclor însurătoarea de-a doua se dovedește mai nefericită decît întîia), îndată ce ajunge la perfomanța profesională atît de scump plătită, își propune să mai ridice încă o mănăstire, mai frumoasă, și încă multe altele. Or, Negru Vodă ceruse una singură, probabil în temeiul principiului că mănăstirea de tămîie, Biserica din răscruci sau Biserica lui Dumnezeu — cum denumește poporul român constelația Lebăda din dreptul tropicului Capricornului (Țapul) — are trebuință pentru a-și menține bunele auspicii față de pămînteni doar de o singură machetă pămîntească, ridicată pe jertfa unei fecioare sau, mai tîrziu, chiar a unei femei (aceeași constelație, Lebăda, fiind numită de români *Fata cu cobilița*). În consecință, Negru Vodă poruncește să se dărîme scările; nu din invidie pentru viitoarea capodoperă mai frumoasă decît ctitoria sa, ci pentru că adevăratul mobil din pasiunea constructivă a Meșterului Manole este credința creștină, iar nu arta.

Iubit fiind de Dumnezeu și întru numele purtat și pentru biserica înălțată, Manole ar trebui salvat într-un mod miraculos, frecvent atestat în alte situații din folclorul nostru. Dar divinitatea nu mișcă un deget : lasă doar iluzia că aripile vor salva pe cei zece meșteri mari. De ce totuși *aripi* și nu alte mijloace de coborîre? Poate din pricina relației dintre balada sau colinda fetei (femeii) zidite în temelia unei biserici albe şi balada sau colinda celor *Trei lebejoare* ce-şi iau zborul de pe turlele unei biserici dalbe — toate aceste texte rostindu-se cîndva într-o zi dintre Crăciun şi Bobotează, în ziua conferită *calendei* pentru constelaţia Lebăda şi nicidecum pentru constelaţia Ţapului (de la solstiţiul de iarnă), care devenise tabu, întocmai ca Racul (de la solstiţiul de vară).

Pentru o lectură integratoare a *Meşterului Manole* trebuie de adăugat că textul colindei şi baladei româneşti descinde din sistemul celor douăsprezece colinde *(calendae)* ce se rosteau în intervalul celor douăsprezece zile (seri, nopţi) dintre anul vechi şi Noul An. Altfel spus, în această perioadă, cînd cerul era deschis, poporul intona cîntece rituale închinate fiecărei luni şi fiecărei constelaţii zodiacale, calendele avînd în principal rolul de purificare a caselor colindate şi abia în secundar de felicitare a gospodarilor din casă. În acest sistem nu există colinde pentru fată, fecior, pescar, vînător, copil sau om matur, cum de altfel nu sînt nici descîntece pentru vîrste sau profesii, ci colinde pentru *Berbec, Bour, Gemeni, Leu, Fecioară, Cumpănă, Scorpie, Săgetător, Vărsător* şi *Peşti*, întocmai cum avem descîntece pentru diferite boli, iar nu pentru vîrsta sau profesia bolnavilor.

În sfîrşit, cu vremea, datorită schimbărilor intervenite în mentalitatea oamenilor, aceste *calendae* se modifică atît în ce priveşte funcţia rituală, cît şi în structura literară, dar încă mai pot fi recunoscute astăzi în balada sau colinda *Mioriţei*, colinda *Bourului*, colinda şi balada lui *Dobrişan*, colinda *Leului*, a *Cerbului* sau a *Scorpiei*, din întregul celor douăsprezece observîndu-se doar lipsa unor texte pentru constelaţiile solstiţiale — *Racul* şi *Ţapul* — singurele, de altfel, purtînd şi nume nelatine. Explicaţia stă în punctul critic în care intră Soarele în dreptul acestor două constelaţii, în locul cărora erau invocate *Luna* (prin colinda şi balada despre *Soarele şi Luna)* pentru *Rac* şi *Lebăda* (prin colinda şi balada despre *Cele trei lebejoare)* pentru *Ţap*. Cum această constelaţie a Lebedei este numită de romani *Fata cu cobiliţa, Biserica dalbă, Biserica lui Dumnezeu* sau *Fîntîna din răscruci*, nici nu mai e necesar să explicăm de ce, în locul în care se prăbuşeşte Manole, se iscă un *izvor* sau o *fîntînă*.

Divinitatea ar mai fi avut prilejul să-l prefacă pe Manole într-o stană de piatră ori într-o vietate oarecare, ceea ce ar fi însemnat pentru meşter o minimă îndurare întru credinţa sau fapta sa creştinească. Divinitatea însă pare că s-a retras din scenă, întocmai ca Negru Vodă, şi Manole rămîne să fie străfirat de lacrimile Anei pînă în Marea cea mare a admiraţiei neamului românesc.

Să nu ne lăsăm totuşi înduioşaţi de aceste lacrimi şi să observăm că doar în textele româneşti numele personajului feminin este *Ana* sau *Caplea*, nicidecum Ileana sau Maria, frecvent invocate în folclorul nostru. De ce, ar fi de răspuns doar citind *Ana* drept numele sfintei serbate în calendarul ortodox în ultimele zile din decembrie, iar *Caplea*, forma românească a diminutivului latin *Capella* (căpriţă), ceea ce vrea să trimită la semnificarea travestită a *Ţapului* zodiacal.

Nu întîmplător tragedia greacă şi-a tras genericul de la cîntecul *ţapului*, tocmai pentru că în cinstea acestui *tragos* zodiacal de la solstiţiul de iarnă se înscenau rituale şi se oficiau jertfe, într-o vreme umane, mai tîrziu, doar animale. Numele *Caplea* din balada *Meşterului Manole* dă seamă asupra faptului că în creaţia folclorică românească avem încă putinţa să descoperim acel străvechi raport ritualic *om—animal* generator al tragediei antice.

În acest sens nu trebuie uitat că baladele româneşti — între acestea *Soarele şi Luna, Nevasta vîndută* sau *Meşterul Manole* — erau cîntate la nunţi de către corul nevestelor tinere. Dintr-o asemenea perspectivă, la vina de a făgădui să încalce porunca domnului Negru Vodă, Manole îşi mai adaugă vina pe care a comis-o faţă de nevasta sa. Mai mult, este ferm hotărît să procedeze întocmai şi cu viitoarea nevastă, absolut necesară întru izbîndirea unor creaţii artistice încă mai frumoase decît edificiul în care plînge Ana. Ceea ce corul femeilor — nevestelor — tinere nu poate ierta. Probabil nu pentru că nu ar înţelege pînă la urmă sacrificiul trebuitor întru desăvîrşirea unei opere de artă, ci mai degrabă în virtutea faptului că mama cu copil mic este inviolabilă.

Apoi, mai există şi obiceiul pămîntului ce nu admite jertfa umană decît într-un anume spaţiu-timp şi într-un anume mod : femeia necredincioasă ori Chira Chiralina sînt arse în *foc*, fata soră a Soarelui se îneacă în *apă*, Ana lui Manole e zidită în *piatră*, feciorul care a ieşit întîiul cu plugul e afundat în *apă*, ciobanul din *Mioriţa* e azvîrlit în ţepuşe, părăsit în strungă, în cîmp de mohor, într-o *peşteră*, ceea ce ar trăda un sistem elementar (stihial) — apă, foc, pămînt, aer — aplicat în cele patru puncte critice (solstiţiale — de iarnă şi de vară — echinocţiale, de primăvară şi de toamnă) din drumul anual parcurs de Soare prin dreptul constelaţiilor zodiacale.

Cît de mare-i vina Meşterului Manole?

Întreită : faţă de Negru Vodă, pentru că i-a nesocotit porunca ; faţă de copilul Anei, pe care l-a lăsat fără mamă, şi faţă de însăşi divinitatea pîlpîind în numele său, pentru că la edifi carea unui templu creştin s-a slujit de un procedeu păgîn. Balada evidenţiază acest subtil joc — pe muchia de cuţit a două credinţe — şi sugerează geneza textului într-o epocă — pe muchia dintre cele două milenii ale erei noastre — de intense frămîntări religioase la dacoromanii dispuşi în timp — ca într-un amfiteatru antic — să admire capodopera arhitecturală creştină, dar să-l condamne pe făuritorul ei pentru jertfa păgînă.

Astfel, scăpat fără pedeapsă în noaptea uitării, Manole ar fi zburat şi astăzi — precum în basme — cu aripile de şindrilă pe deasupra noastră şi n-am fi putut scrie toate aceste.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **EXPOZIŢIA PERMANENTĂ DE ARTĂ POPULARĂ A MUZEULUI „DELTA DUNĂRII" — TULCEA.** Organizată într-o clădire din str. 9 Mai, nr. 2, ea însăşi aparţinînd patrimoniului cultural-naţional, expoziţia permanentă de artă populară se impune în contextul muzeografiei româneşti prin originalitatea şi unicitatea sa.

Originalitatea expoziţiei se datorează faptului că ne-am propus să demonstrăm unitatea acestei arii de cultură cu Cîmpia Dunării şi cu toate zonele etnografice, prin analiza ornamenticii ţesăturilor de interior şi a pieselor de port.

De ce o tematică al cărei nucleu stă sub semnul analizei ornamenticii, a motivelor ce îmbogăţesc prin frumuseţe piesele şi nu prezentarea întregului complex de viaţă tradiţională?

Sîntem datori să elucidăm această întrebare, care firesc apare în gîndul oricărui specialist şi vizitator.

Dincolo de faptul că expoziţia s-a dorit a fi o noutate în domeniul muzeografiei româneşti, am gîndit ca printr-o tematică atît de originală să relevăm ceea ce are caracteristic şi, totodată, extraordinar creaţia tradiţională în judeţul nostru.

Aceste argumente se susţin prin ceea ce permanent poporul român a gîndit şi a simţit atunci cînd a creat un obiect; psihologia creatorului popular, ca şi tot ceea ce mintea şi mîna lui au dat la iveală, s-au relevat permanent în cercetare, iar rodul cercetărilor se întrupează în această expoziţie de artă populară.

Civilizaţia tradiţională românească, prin desăvîrşitele sale creaţii, dezvăluie împlinirea tendinţei fireşti a omului de a face frumoase lucruri utilitare în orice moment al existenţei sale, fie în cel ce aparţine cotidianului, fie în cel cu aspect sărbătoresc.

Elementele estetice nu sînt nici secundare şi nici primordiale în întregul obiectului de artă populară. Ele sînt integrate formei care, la rîndul ei, răspunde scopului utilitar, funcţiei (loc de adăpost, unealtă, piesă de mobilier, podoabă etc.). Corelaţia funcţional-estetic, dezvăluindu-se ca o trăsătură tipică a artei populare româneşti, trebuie căutată în totalitatea sistemului acestei arte, în care obiectul necesită să fie analizat ca o entitate în sensul corelării într-un tot unitar al formei, dimensiunilor, confecţionării şi folosinţei sale.

Plăsmuit din observaţie, imaginaţie, dorinţă şi plăcere, obiectul de artă populară se conturează printr-un raport de procente egale între materie şi execuţie, între tehnică şi construcţie artistică, între formă şi proporţionalitate, între suprafeţe şi culori, făcînd să strălucească frumosul tocmai în acte ale utilului.

Aşadar, necesitatea de a evidenţia trăsături esenţiale ale artei populare din nordul Dobrogei şi convingerea că elementele estetice, atrăgînd privirea, relevă în fond un sistem propriu de viaţă al unui popor care de-a lungul istoriei şi-a făurit acea inestimabilă creaţie culturală fără de care nici o comunitate nu poate supravieţui, ne-a îndemnat spre organizarea unei expoziţii în care analiza ornamenticii să-şi demonstreze rolul ei binemeritat nu numai în cercetare, ci şi în aspectul practic al activităţii muzeistice.

Prima sală a expoziţiei, prin intermediul a două hărţi executate în tehnica picturii pe sticlă, prezintă ideea tematică. Harta României relevă unitatea ornamenticii în toată ţara prin prezentarea motivelor, aceleaşi în diferite zone etnografice, şi reprezentate pe diferite categorii de obiecte. Harta judeţului Tulcea prezintă diferite aspecte ale etnografiei din această zonă şi în sinteză arta populară, subliniindu-se astfel ideea relevată în harta cu *Ornamentica populară* de pe cuprinsul României.

În sălile următoare de la parterul expoziţiei facem cunoştinţă cu mediul geografic şi social în care s-au creat toate comorile de artă populară (diverse tipuri de aşezări); cu tipuri de case tradiţionale şi contemporane, dezvăluindu-ni-se materialele, tehnica de execuţie, planimetria şi elevaţia, ca şi elementele de decor realizate în tehnica traforului. Permanent expoziţia argumentează prin piese şi prin fotografii ideea tematică — îmbinarea utilului cu frumosul —, caracteristică a artei populare româneşti.

Ultima sală de la parterul expoziţiei prezintă instrumentarul folosit în industria casnică textilă şi etapele de prelucrare a materialelor de bază şi a firelor pentru obţinerea pieselor de interior şi de port ce pot fi văzute la etajul expoziţiei.

În cinci din sălile de la etajul expoziţiei sînt expuse piese în a căror structură ornamentală regăsim pe rînd motive geometrice (rombul, linia frîntă, S-ul etc.), motive vegetale (plante şi flori), motive zoomorfe (păsări şi animale), motive antropomorfe (omul în diferite ipostaze). Fiecare din aceste motive poartă denumiri sugestive ce includ în el supremaţia raţiunii care se ascunde sub o aparentă fantezie (,,oglinda", ,,unda apei", ,,puişorii", ,,glastra cu floare", ,,hora"), iar reprezentarea lor stilizată ducînd spre geometrism devine o altă trăsătură esenţială a artei populare româneşti şi o dovadă a faptului că femeia din popor a transfigurat realitatea din mediul apropiat ei. Cromatica pieselor, care încîntă privirea oricărui vizitator, este mărturia unei meşteşugite arte a îmbinării culorilor (albul, negrul, roşu-închis, verdele, galbenul sînt astfel asociate încît nimic nu impietează privirea omului ce păşeşte pragul expoziţiei cu gîndul de a se regăsi pe sine).

Ultimele două săli ale expoziţiei constituie o sinteză a sălilor anterioare. Organizarea unui colţ de interior de la începutul secolului al XX-lea şi prezentarea portului popular din judeţul Tulcea au avut în vedere sublinierea şi evidenţierea funcţionalităţii categoriei de piese a căror ornamentică a fost prezentată anterior.

În fiecare din sălile de la etajul expoziţiei,vigneta-simbol a motivului analizat, textele, hărţile şi fotografiile alb-negru şi color amplifică demonstraţia pe care ne-am propus să o facem prin intermediul obiectelor.

Totul organizat şi expus după cele mai noi principii ale muzeisticii. *(Steluţa Pârău)*

● **TRADIŢII ALE SERICICULTURII ROMÂNEŞTI.** O dată cu domesticirea viermilor de mătase a avut loc şi ameliorarea raselor sau a soiurilor acestora, adaptarea permanentă a lor la condiţiile de mediu, proces care se continuă şi azi. Ameliorarea avea ca scop obţinerea de rase cu o mare eficienţă economică (legată de productivitate), caracteristici morfologice superioare în anumite stadii de metamorfoză etc. Apariţia unor rase ameliorate, cu o rezistenţă mărită la condiţiile de mediu, a dus faima peste hotare a seminţei viermilor de mătase româneşti, astfel că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea se exportau în Franţa şi Italia cantităţi importante de seminţe. În colecţiile Arhivelor Statului din Bucureşti se află un document-decret al domnitorului Principatelor Unite, Alexandru Ioan Cuza, care se referă la înfiinţarea, în cadrul Tîrgului Moşilor din Bucureşti, a unei expoziţii agricole care are menirea să încurajeze elementele progresiste pătrunse în economia agrară a Principatelor. Pe lîngă produsele agricole sau meşteşugăreşti se aflau expuse şi borangic sau gogoşi ale viermilor de mătase. Redăm, în continuare, conţinutul documentului cu valoare majoră, el reprezentînd unul din multiplele exemple referitoare la înviorarea economică a ţării noastre după Unirea Principatelor Române — Moldova şi Ţara Românească: ,,Alecsandru Ioan I, cu mila lui Dumnezeu şi voinţa naţională, Domn Principatelor Unite, la toţi de faţă şi viitori sănătate. Asupra raportului ministrului nostru, secretar de stat *ad interim* la Departamentul Agriculturei, Comerţului şi Lucrărilor Publice, cu nr. 5008 relativ la înfiinţarea în anul viitor a unei Espoziţiuni Naţionale de Agricultură şi Industrie, cu ocaziunea Tîrgului Moşilor. Avînd în vedere neapărat trebuinţa ce se simte ca să se înfiinţeze şi în terra nişte instituţiuni atît de folositoare care au făcut să progreseze industria şi agricultura staturilor unde s-au înfiinţat.

Avînd în vedere jurnalul Consiliului de Miniştri încheat la 24 august, am decretat şi decretăm ce urmează: *Art. 1.* Se va înfiinţa anul viitor la Bucureşti în luna lui mai cu ocaziunea Tîrgului Moşilor o ,,Espoziţiune Naţională de Agricultură şi Industrie". *Art. II.* Fondurile necesare pentru înfiinţarea acelei espoziţiuni se vor prevedea de către ministrul agriculturei, comerţului şi lucrărilor publice în bugetul anului viitoriu. *Art. III.* Ministru nostru, secretar de stat la Departamentul Agriculturei, Comerţului şi Lucrărilor Publice, este însărcinat cu aducerea la îndeplinire a ordonanţei de faţă. Dat în Bucureşti la 12 septembre, anul 1862. Alecsandru Ioan" (*Arh. Stat.* Buc., fond REAZ., dos. 232/1862, fila 7). *(Elena Maxim)*

VALER BUTURĂ, **Străvechi mărturii de civilizaţie românească.** *Transilvania — Studiu etnografic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989, 402 p., 129 desene, 64 foto alb-negru, 40 foto color

Ampla sinteză etnografică, publicată sub titlul de mai sus, asupra culturii populare materiale din Transilvania, reprezintă una din cele mai valoroase contribuţii ştiinţifice din seria numeroaselor şi importantelor lucrări pe care le datorăm lui Valer Butură. Pe spaţiul a peste 400 de pagini, imaginea culturii populare materiale din Transilvania ne este înfăţişată pe cît de cuprinzătoare pe atît de competent, în toată originalitatea şi diversitatea ei zonală, în procesul formării şi dezvoltării de-a lungul unei istorii milenare.

De fapt, aşa cum este formulat, titlul lucrării este întrucîtva restrictiv, pentru că autorul nu se limitează numai la ,,mărturii străvechi de civilizaţie românească", ci include în text o vastă informaţie asupra naţionalităţilor conlocuitoare din Transilvania — unguri, secui, saşi, şvabi, ruteni etc. — comunităţi etnice a căror cultură populară specifică este prezentată, sub numeroase şi variate aspecte, şi ca rezultat al îndelungatei convieţuiri şi al interferenţelor cu populaţia autohtonă de pe pămîntul românesc al Transilvaniei. Acest mod de tratare a culturilor populare care s-au dezvoltat de-a lungul istoriei în Transilvania imprimă cărţii caracterul unui document autentic şi convingător, privind vechimea, permanenţa şi continuitatea culturii şi civilizaţiei româneşti din Transilvania. Şi aşa cum Transilvania ,,este o parte inseparabilă a spaţiului carpato-danubiano-pontic, vatra în care s-a constituit poporul român în condiţiile unor îndelungate tradiţii de viaţă" (p. 5), tot aşa cultura populară românească din Transilvania, imaginea ei specifică, ,,se înscrie, firesc, sub principalele sale aspecte, în ansamblul culturii populare româneşti, cu tot ce înseamnă aceasta ca realitate organică izvorîtă din experienţa istorică a poporului român" (p. 387). În acest sens avem tot temeiul să afirmăm că lucrarea asupra căreia atragem atenţia cititorului este o continuare şi dezvoltare, în plan regional, a unei alte sinteze elaborate de acelaşi autor, respectiv *Etnografia poporului român. Cultura materială*[1]. De altfel, cele două lucrări prezintă o evidentă simetrie sub raportul conţinutului tematic, simetrie care se constată atît în ceea ce priveşte problematica, cît şi ca succesiune a capitolelor.

Valoarea deosebită a lucrării constă, între altele, şi în faptul că materialul etnografic cu care operează autorul este rezultatul unor cercetări directe la teren, ceea ce asigură nu numai exactitatea şi ineditul informaţiei, ci şi temeinicia interpretării. Valer Butură a cunoscut cultura populară din Transilvania prin contact direct, studiind în profunzime şi sistematic fiecare zonă şi — o spunem fără teamă de a exagera — fiecare aşezare cuprinsă în analiză (exceptînd, bineînţeles, cele arheologice). Această autentică şi generoasă sursă de documentare este completată cu o bogată bibliografie etnografică, iar pentru perioadele mai vechi, cu cea istorică şi arheologică.

Sub raport teritorial, aşa cum îl delimitează autorul însuşi, lucrarea îmbrăţişează, pe lîngă ,,Bazinul Transilvaniei şi cadrul său muntos — Carpaţii Orientali spre est, Carpaţii Meridionali spre sud şi Carpaţii Occidentali spre vest — şi zonele locuite de români din vestul Carpaţilor Occidentali din Banat, Crişana şi Maramureş" (p. 9), adică întregul spaţiu românesc pe care-l acoperă, în accepţiunea de azi, denumirea de Transilvania.

Din punct de vedere al conţinutului tematic, lucrarea tratează numai aspectele aşa-zise de cultură materială, aspecte definite, altădată, prin conceptul de *civilizaţie*, care după Simion Mehedinţi cuprindea ,,suma tuturor meşteşugurilor şi a uneltelor, a tuturor creaţiilor tehnice care ajută adaptarea omului la mediul fizic". Probabil aşa se explică şi titlul lucrării — *Mărturii străvechi de civilizaţie românească.* Această delimitare a conţinutului tematic este precizată chiar de autor în *Cuvînt înainte* : ,,Avînd în vedere varietatea vestigiilor etnografice şi complexitatea problemelor pe care acestea le ridică, în lucrarea de faţă ne vom limita la cele din domeniul culturii materiale de pe teritoriul Transilvaniei" (p. 6).

În sensul acestei delimitări, după scurte capitole consacrate *cadrului geografic*, *populaţiei* şi *zonelor etnografice*, în lucrare sînt dezbătute, pe larg, probleme privind :

— *aşezările şi evoluţia lor*, capitol în care se prezintă tipologia aşezărilor, tipologia gospodăriilor, gardurile, porţile, tipurile de case, construcţii economice, construcţii obşteşti ;

---

[1] Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.

REF, tom 35, nr. 2, p. 201—209, Bucureşti, 1990

— *ocupațiile populației*, subîmpărțite în *ocupații principale* (agricultura, pomicultura, viticultura, creșterea animalelor, albinăritul), *ocupații secundare* (culesul din natură, pescuitul, vînătoarea), *ocupații casnice* (alimentația și bucătăria tradițională, prelucrarea fibrelor textile și confecționarea îmbrăcămintei);

— *portul popular*, prezentat pe comunități etnice (portul popular românesc, maghiar, secuiesc, săsesc, șvăbesc, crașovenesc, bulgăresc, sîrbesc, rutean);

— *instalații tehnice și meșteșuguri țărănești*, capitol în care luăm cunoștință despre meșteșuguri specializate în prelucrarea produselor agroalimentare, meșteșuguri de prelucrare a lemnului, meșteșuguri specializate în pietrărit, olărit, meșteșuguri specializate în finisarea țesăturilor de lînă și confecționarea îmbrăcămintei, meșteșuguri specializate în prelucrarea pieilor, fierărit, aurărit, alte meșteșuguri.

Lucrarea se încheie cu două capitole de mici dimensiuni consacrate unor probleme cum sînt *comunicațiile și transporturile*, apoi *schimburile și comerțul*.

Din această prezentare a cadrului tematic putem desprinde cadrul general în care se desfășoară dezbaterea întreprinsă de Valer Butură și ponderea pe care o acordă diferitelor aspecte de cultură populară materială în demonstrarea ideii fundamentale, respectiv rădăcinile autohtone, vechimea, permanența și continuitatea culturii populare românești din Transilvania, parte integrantă și inseparabilă a culturii populare de pe întregul teritoriu locuit de români. Se evidențiază, totodată, rolul culturii populare românești și influența acesteia în modelarea culturii naționalităților conlocuitoare, precum și unele împrumuturi pe care cultura populară tradițională românească le-a făcut de la aceste naționalități, ca și de la alte popoare cu care poporul român a venit în atingere în decursul istoriei sale.

Limitele și scopul unei recenzii nu ne îngăduie să ne referim la toată bogăția și diversitatea de idei cuprinse în lucrarea pe care o analizăm. Pentru consistența demonstrației, pentru originalitatea unor comparații și interpretări, cartea lui V. Butură trebuie citită. Ne propunem, totuși, să punctăm cîteva din ideile care ni se par de un interes mai deosebit pentru etnografia românească, nu numai sau nu atît prin modul cum sînt formulate, ci prin perspectivele pe care le deschid pentru cercetările viitoare. Să ne oprim un moment la problema zonelor etnografice.

Este un fapt cunoscut că fenomenele etnografice, culturile populare în general apar și se dezvoltă pe zone — teritorii mai întinse sau mai reduse ca suprafață — caracterizate printr-o serie de trăsături care dau o notă distinctă, o anumită specificitate acestor teritorii. Simpla constatare a unui fenomen este un fapt de observație comună. Primul pas de cunoaștere științifică a fenomenului constă în explicarea lui și Valer Butură face acest pas, corelînd, pe bună dreptate, zona etnografică, deci o zonă de cultură, cu configurația peisajului în cadrul căruia trăiește o colectivitate umană și asupra căruia această colectivitate își exercită acțiunea transformatoare și modelatoare, adaptîndu-l, în primul rînd, trebuințelor sale de viață și dezvoltare. De aceea peisajul care delimitează zonele și le conturează particularitățile este denumit, adesea, *peisaj cultural* sau *peisaj umanizat*, „consecință a prezenței milenare a oamenilor în cuprinsul lor [a peisajelor, a mediului — n.n.] și a activităților neîntrerupte ale acestora în vederea procurării variatelor bunuri necesare traiului" (p. 21). „Caracteristica definitorie a zonelor etnografice, afirmă autorul, este determinată de configurația peisajului ca rezultat al activităților transformatoare desfășurate în decursul secolelor de cei care au trăit în cuprinsul acestui peisaj" (p. 18).

Criteriile de delimitare a zonelor sînt așezările și ocupațiile practicate (inclusiv meșteșugurile), „care s-au înscris în mod diferit în peisaj, conferindu-i o anumită tipologie" (p. 18), portul popular, dar și graiul local, variatele creații și tradiții din domeniul culturii spirituale, obiceiurile, literatura populară, cîntecele, dansurile etc., a căror semnalare însă „depășește cadrul preocupărilor" autorului și ale lucrării. Dar cercetătorii din aceste domenii [al graiurilor, al culturii spirituale, al muzicii și coregrafiei — n.n.] „nu pot trece cu vederea datele, chiar incomplete, din domeniul culturii materiale, deoarece rosturile acesteia — asigurarea cerințelor vitale — au fost existențiale și așa au rămas în fond" (p. 21).

Fără a contesta sau măcar a diminua rolul „cerințelor vitale" în acțiunea omului asupra mediului, asupra peisajului, credem că în această acțiune nu poate fi neglijată sau trecută cu vederea viziunea sau concepția colectivității asupra mediului sau a spațiului, așa-numitul „orizont spațial", cum l-a definit Lucian Blaga, orizont care, chiar dacă nu determină, orientează într-o anumită măsură atitudinea omului față de mediu, față de spațiu, ca o coordonată a specificului sau stilului unei culturi, coordonată care chiar dacă nu se limitează numai la cadrul cosmogeografic, nu face abstracție de acesta. Oricum, implicarea factorului de peisaj cultural ne oferă un bun temei în înțelegerea și explicarea formării și dezvoltării zonelor etnografice.

Pe baza criteriilor enunțate, Valer Butură delimitează pe teritoriul Transilvaniei următoarele zone: *Țara Maramureșului*, *Țara Oașului*, *Cîmpia Sătmarului* (cu subzona Baia-Mare), *Ţara Lăpuşului* (cu subzona Ţara Chioarului), *Sălaj* (cu subzonele Codru Silvaniei, Someşană), *Năsăud sau Ţinutul Năsăudului*, *Bistriţa*, *Cîmpia Transilvaniei* (cu subzona Dealurile Clujului), *Călata*, *Cîmpia Ţării Crişurilor* (cu subzona Dealurile Crişene), *Cîmpia Aradului* (cu subzona Podgoria Aradului), *Munţii Apuseni* (cu subzonele Ţara Moţilor, Munţii Metaliferi, Ţara Zărandului, Ţara Bihariei sau Depresiunea Beiuşului, Vadu Crişului, Călăţele, Mocănimea), *Podişul Tîrnavelor* (cu subzona Podgolia Alba-Iulia), *Odorheiu*, *Mureş*, *Gurghiu*, *Mureşul Superior* sau *Gheorghieni*, *Oltul Superior* sau *Ciuc*, *Covasna*, *Ţara Bîrsei* (cu subzona Bran), *Ţara Oltului* sau *Ţara Făgăraşului*, *Sibiu*, *Mărginimea Sibiului* (cu subzona Orăştie), *Pădureni* (cu subzona Hunedoarei), *Ţara Haţegului*, *Pietroşani*, *Banatul Înalt* (cu subzonele Podişul Lipovei, Caransebeş, Reşiţa, Almăj sau Ţara Almăjului, Porţile de Fier), *Cîmpia Banatului*. În total, sînt identificate pe teritoriul Transilvaniei 28 de zone cu 24 subzone.

Făcînd precizarea că această zonare s-a făcut pe baza ,,componentelor definitorii majore ale culturii populare materiale", autorul adaugă ideea — importantă din punctul nostru de vedere — în sensul căreia ,,zonele etnografice nu s-au înscris în limite administrative (domenii, judeţe), ele s-au constituit de-a lungul timpului datorită unor anumite condiţii istorice şi social-economice" (p. 34).

Un capitol de largă cuprindere din lucrare îl constituie cel referitor la aşezări şi evoluţia lor, capitol în care sînt subsumate probleme ca tipologia satelor, tipologia gospodăriilor, tipurile de case, gardurile şi porţile, construcţiile economice şi construcţiile obşteşti.

Problematica aşezărilor, a gospodăriei şi locuinţei din Transilvania sub toată diversitatea aspectelor — origini şi vechime, distribuţie zonală şi tipologie, materiale şi tehnică de construcţie, funcţionalitate şi specific etnic etc. — s-a bucurat, în decursul timpului, de o atenţie aparte din partea celor mai diferite categorii de cercetători : arheologi, istorici, sociologi, geografi, etnografi, istorici de artă. Dovadă o constituie şi bogata bibliografie înregistrată la sfîrşitul acestui capitol. Sintetizînd informaţia în cadrul căreia, după cum am menţionat, predomină — ca de altfel pe parcursul întregii lucrări — datele recoltate prin cercetări proprii, Valer Butură realizează o prezentare plină de interes, în care descripţia este echilibrată de o permanentă preocupare pentru explicarea şi interpretarea fenomenului prezentat, accentul punîndu-se mai mult pe funcţie decît pe morfologie. Totodată, se cuvine subliniată atitudinea consecvent istoristă a autorului. Ca orice fenomen de cultură, şi aşezările omeneşti, precizează Valer Butură, ,,considerate de unii cercetători din trecut ca rezultante ale influenţei mediului geografic, de către alţii ca moduri specifice anumitor etnii de grupare a gospodăriilor etc., trebuie privite, în primul rînd, prin prisma apariţiei şi dezvoltării lor istorice, deoarece tipurile actuale reprezintă numai un stadiu al îndelungatului proces de intensificare a populării Transilvaniei, de valorificare tot mai intensă a resurselor ei economice, în condiţii social-economice diferite din timpul orînduirilor sociale care s-au succedat pînă în zilele noastre" (p. 38). În această ordine de idei, autorul pune sub semnul întrebării unele încercări de cronologie a tipurilor morfologice de aşezări. ,,Sînt greşite, susţine autorul, afirmaţiile unor cercetători care atribuie aşezărilor risipite un caracter tradiţional specific poporului român. Localizarea geografică a acestui tip de aşezări ca şi atestarea lor documentară demonstrează formarea lor prin roire din vetrele unor aşezări mai vechi" (p. 38). De altfel, tipul de sat adunat are o veche tradiţie în istoria poporului român. „Aşezările au fost adunate, aşa cum sînt pînă în zilele noastre, în vechile ,,ţări" româneşti atestate documentar" (p. 38). Dacă, în ceea ce priveşte satul de tip risipit, autorul are deplină dreptate nu numai pentru Transilvania, ci pentru întregul teritoriu românesc, se pare, totuşi, că pentru structura răsfirată a satului, pentru satul răsfirat, poporul român a manifestat, pînă în trecutul nu prea îndepărtat, o anumită preferinţă. Invocăm, în această privinţă, dăinuirea din vremuri îndepărtate pînă în zilele noastre a satelor răsfirate în toată zona colinară din sudul şi estul Carpaţilor, în Bucovina şi în multe zone din Transilvania.

Prezentarea detaliată, în dezvoltare istorică, a tipurilor de aşezări cu diferite variante, în toate zonele etnografice de pe teritoriul Transilvaniei şi la toate comunităţile etnice (români şi naţionalităţile conlocuitoare), îi prilejuieşte autorului formularea unor concluzii în următorii termeni : ,,În perspectiva succintelor date istorice şi etnografice privitoare la aşezările omeneşti din cuprinsul Transilvaniei se impun două tipuri structurale iniţiale : 1) *aşezările populaţiei autohtone* ; 2) *aşezările naţionalităţilor conlocuitoare*, imigrate şi colonizate :

1) *Aşezările populaţiei autohtone* se caracterizează prin diversitate, deoarece s-au dezvoltat organic în variatele condiţii ale mediului geografic şi stări social-economice diferite, specifice orînduirilor care s-au succedat în cursul veacurilor iar, în evoluţia lor, factorul determinant l-a constituit cerinţele vieţii economice.

2) *Aşezările naţionalităţilor conlocuitoare* au avut o structură iniţială unitară, adunată, impusă nu numai de cerinţele vieţii economice ci şi pentru asigurarea securităţii lor şi a statului feudal care le-a ocrotit. Evoluţia lor a fost influenţată pe alocuri, ca şi aceea a aşezărilor autohtone, de condiţiile social-economice în anumite perioade istorice" (p. 60).

Casa, în diversitatea sa tipologică — ca plan, material și tehnică de construcție, elevație, funcționalitate, organizarea interiorului etc. — este prezentată diferențiat pe comunități etnice : casele românești, casele maghiarilor, casele secuilor etc. Autorul subliniază însă insistent caracterul zonal al tipologiei locuințelor, al materialelor și tehnicii de construcție, al planului, al profilului construcției etc., indiferent de apartenența lor etnică. „Casa veche a maghiarilor prezenta diferențieri zonale ca și cea românească, iar specificul etnic, căutat cu mult zel de unii cercetători din trecut, se evidenția în detalii organizatorice interioare și mai ales în cromatica și ornamentica textilelor de casă, a ceramicii, a pieselor de mobilier etc... De altfel, o parte din casele vechi din satele maghiare din zona Calatei și Dealurile Clujului au fost făcute de dulgherii români din Bedeciu din material lemnos" (p. 126). Observația este valabilă și pentru casele sașilor și ale altor naționalități conlocuitoare.

În partea de concluzii privind tipologia caselor se afirmă cu deplin temei că tipul primar al casei carpatice a fost de lemn, iar fondul de termeni în legătură cu casa este autohton, latin (casă, tindă, cuptor) sau dacic (vatră). Aria de răspîndire a casei carpatice de lemn cuprindea aproape tot teritoriul țării. Această arie s-a redus o dată cu restringerea suprafețelor de păduri. Locul ei — al casei carpatice de lemn — a fost luat de casa și tehnicile „specifice stepelor, în care materialul de bază a fost argila" (p. 159).

O idee interesantă afirmată în cadrul concluziilor este aceea în sensul căreia „casa carpatică construită din materiale locale, adaptată condițiilor specifice, a fost preluată... atît de imigranții maghiari și secui, cît și de coloniștii germani și completată cu elemente specifice... Multă vreme casele transilvănene au fost asemănătoare și așa s-au păstrat pînă în timpuri mai apropiate, în satele mai sărace și izolate cu populație mixtă... În aceste sate, nici acum nu deosebești casa românească de cea maghiară, germană etc., deoarece procesul de dezvoltare s-a desfășurat sub aceleași influențe, în aceleași condiții" (p. 159).

În epoca modernă, o dată cu accentuarea procesului de urbanizare a satelor, tipurile tradiționale de case și gospodării s-au restrîns, generalizîndu-se locuințele familiale cu profil orășenesc.

Ocupațiile tradiționale ale populației din Transilvania sînt pe larg prezentate, în evoluție istorică și în particularitățile lor zonale, fiind grupate în „ocupații principale, ocupații secundare, ocupații casnice, ocupații specializate în prelucrarea produselor agroalimentare și ocupații meșteșugărești" (p. 185). În această grupare atrage atenția includerea albinăritului în categoria ocupațiilor principale ale locuitorilor din Transilvania și originala grupă a „ocupațiilor casnice", în cadrul cărora se tratează și alimentația, aceasta ocupînd, de regulă, în sistematica etnografiei generale, un loc de sine stătător. Este subliniată vechimea unor ocupații pe teritoriul Transilvaniei, fiind atestate arheologic și prin documente istorice, importanța obiectelor etnografice pentru studiul dezvoltării ocupațiilor și reconstituirea evoluției lor, evidențiindu-se diversitatea zonală a sistemelor, tehnicilor și tipologiei uneltelor folosite în practicarea ocupațiilor și meșteșugurilor. Este prezentată evoluția uneltelor agricole din cele mai îndepărtate epoci, „deoarece unii cercetători nu țin seamă de vestigiile arheologice, care atestă trecutul milenar al agriculturii, atît în Transilvania, cît și în spațiul carpato-danubian" (p. 191).

Dacă în sistemul ocupațiilor tradiționale populare se surprind puține diferențieri etnice, particularitățile se manifestă, susține autorul, „în cadrul principalelor zone reliefale și etnografice prin modul diferit de cultivare a pămîntului, de dezvoltare a ramurilor specializate ale agriculturii, de organizare a păstoritului etc." (p. 186).

Agricultura și creșterea animalelor au fost ocupațiile de bază „ale majorității populației rurale" și ele s-au dezvoltat într-o strînsă interdependență. Urmărind evoluția istorică a celor două ocupații autorul menționează că echilibrul dintre ele nu a fost stabil în decursul vremii, dar, ignorînd această situație, „în studiile lor asupra păstoritului unii cercetători români și străini au acordat o importanță exagerată oieritului" (p. 224). Menționăm că la capitolul ocupații autorul cedează „delimitării sale riguroase" de fenomenele culturii spirituale, înregistrînd o serie de credințe, practici și obiceiuri, mai ales din domeniul ocupației agricole.

Prezintă un real interes etnografic diversitatea inventarului de obiecte și unelte folosite în diferite ocupații și meșteșuguri, inventivitatea tehnică investită pentru realizarea lor, impresionanta frumusețe artistică a multora dintre aceste unelte, după cum în expunerea portului se vehiculează o bogată și foarte interesantă informație privind acest atît de generos, variat și specific domeniu de artă populară. Cu toată tentația, spațiul nu ne îngăduie să facem o prezentare mai detaliată a acestor aspecte.

Formulînd unele aprecieri mai generale asupra lucrării lui Valer Butură, trebuie să consemnăm constatarea că este prima monografie de asemenea proporții și cuprindere consacrată etnografiei Transilvaniei, chiar dacă se limitează la fenomenele de cultură materială. Cartea este scrisă participativ, cu mult suflet și convingere. Pe lîngă faptul că autorul cunoaște foarte bine subiectul, el este profund legat de acesta și afectiv, fără însă ca această stare afectivă să influențeze afirmarea pe cît de clară, pe atît de exactă a adevărului.

Textul este însoţit de o bogată ilustraţie grafică şi fotografică, deşi aceasta din urmă, bine selecţionată din punct de vedere tematic, nu are virtuţi tehnice şi calitative de un nivel prea ridicat.

Din punct de vedere al concepţiei metodologice, reţine atenţia faptul că în etnografia Transilvaniei, aceste „mărturii străvechi de civilizaţie românească" nu sînt tratate izolat, ci în context mai larg, european — central european, mediteranean, sud-est-european —, evoluînd şi îmbogăţindu-se, de-a lungul istoriei, într-o strînsă și creatoare interdependenţă cu culturile altor popoare, în procesul general al dezvoltării civilizaţiei şi, înainte de toate, cu popoarele vecine şi conlocuitoare, cu care destinul istoric le-a hărăzit românilor din Transilvania să trăiască, să muncească şi să creeze secole de-a rîndul. „Diversele capitole ale cărţii, mărturisește Valter Butură, au încercat să dea o imagine totală (în atîtea dintre creaţiile culturii materiale fiind evident incifrate mari disponibilităţi spirituale) a vieţii omului din Transilvania, indiferent de naţionalitate, avînd și rezolvîndu-şi aceleaşi nevoi de hrană, adăpost şi îmbrăcăminte, nevoi primordiale omenești, dar îmbrăcate, fiecare, în „straiele" diverse ale locului, istoriei și sufletului fiecărei etnii, fiecărui grup particularizat în aspectele zonale atît de caracteristice Transilvaniei românești. Este o problematică simbolică europeană, exemplară într-un fel prin spiritul de toleranţă şi omenie animînd poporul român de pretutindeni în virtutea faptelor și dreptului lui de două ori milenar" (p. 389). Este o impresionantă mărturisire de credinţă ştiinţifică şi patriotică.

Valer Butură a fost un om de știință care îmbina într-o fericită unitate şi armonie competenţa profundă cu o înaltă ţinută morală. De aceea, resimţim cu atît mai dureros recenta sa încetare din viaţă, ca o grea pierdere pentru ştiinţa şi cultura românească, pentru etnografia poporului român.

Boris Zderciuc

JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986, XXXII + 1060 p.

Există astăzi în lume tendinţa să se strîngă toată informaţia dintr-un domeniu în dicţionare. Dar un domeniu ca cel al imaginarului simbolic nu poate fi total inventariat şi autorii au înţeles aceasta, pentru că nu sînt nici la prima încercare. De data aceasta s-au oprit asupra a 1200 de *cuvinte-cheie* susceptibile de interpretări simbolice. Este justificată o astfel de opţiune a autorilor, fiindcă o cuprindere exhaustivă a termenilor simbolici nici nu ar fi fost posibilă şi doar s-ar fi încărcat lista, care ar fi devenit practic inepuizabilă şi inutilizabilă.

Numeroşi specialişti din toată lumea au colaborat la definirea şi argumentarea acestor termeni simbolici. Dar chiar şi acestor termeni selectaţi nu li s-a dezvăluit tot evantaiul de sensuri. De la Baudelaire se ştie că totul este semn şi că orice semn este purtător de sens. Cu toate acestea autorii încearcă să schiţeze totuşi o hermeneutică integrală a imaginarului simbolic.

Într-adevăr, au fost selectate denumirile care au şi-şi menţin consacrarea şi a căror iradiaţie se simte şi astăzi, atît asupra gîndirii artistice, cît şi a vieţii cotidiene.

Ceva mai mult, simbolurile cunosc astăzi o vădită reconsiderare, pentru că imaginaţia nu mai este considerată ca o zonă critică a intelectului, ci ca o soră a raţiunii, inspiratoare a descoperirilor şi a progresului. Această preţuire a imaginaţiei se datorează anticipării ficţiunii pe care ştiinţa o verifică pas cu pas, iar simbolurile sînt inima acestei vieţi imaginative, dezvăluind secretele inconştientului şi conducînd în final la acţiune.

Orice om foloseşte simbolurile în gest, în limbaj, şi-şi modelează într-un fel comportamentul. De aceea interpretarea lor interesează atîtea discipline : sociologia, istoria religiilor, lingvistica, critica literară, psihologia, medicina etc. Pe drept cuvînt constată primul autor : „Trăim într-o lume de simboluri şi o lume de simboluri trăieşte în noi" (p. V).

În introducere, J. Chevalier discută majoritatea definiţiilor simbolului şi constată mari diferenţe de sens. Toate determinările au comun faptul că simbolurile sînt semne şi nu depăşesc nivelul semnificaţiei. El însă deosebeşte esenţial simbolul de semn, prin aceea că semnul este o convenţie arbitrară în relaţia semnificatului cu semnificantul, în timp ce simbolul presupune omogenitatea semnificantului cu semnificatul în sensul unui dinamism organizator. Se simte în aceasta influența lucrărilor lui C. G. Jung, J. Piaget, G. Bachelard, G. Durand, care „văd" în structura imaginației însuși acest dinamism organizator, factor de omogenizare în reprezentare. Din această perspectivă simbolul are mai mult decît un sens dat în mod artificial, căci posedă o importantă și spontană forță de rezonanță în sensul adîncirii propriei noastre existențe.

Se poate aprecia că simbolurile matematice, de exemplu, nu sînt decît simple semne convenționale, pentru că abstractizarea golește simbolul și naște semnul, în timp ce arta, dimpotrivă, fuge de semn și cultivă simbolul. Deci simbolul este mai mult decît un simplu semn, pentru că merge dincolo de semnificație și presupune o interpretare încărcată de afectivitate și dinamism, care mizează pe structurile mentale. De aceea este comparat cu niște scheme afective, funcționale, tocmai pentru a arăta că mobilizează întreaga viață psihică. Cu *semnul* rămînem pe un drum sigur și continuu, iar *simbolul* presupune o ruptură de plan, o discontinuitate, o trecere în altă structură, cu noi și multiple dimensiuni.

Pentru Jung, spre exemplu, simbolul este un produs al naturii. Îi neagă caracterul alegoric și chiar pe acela de semn. Vede în simbol mai degrabă o imagine aptă să indice cît mai exact posibil natura abia bănuită a spiritului. În vocabularul analistului, spiritul înglobează conștientul și inconștientul, adică concentrează producțiile creatoare etice și estetice ale omului. În concepția sa spiritul menține această tensiune a contrariilor care stă la baza vieții noastre psihice. Perceperea simbolului exclude atitudinea de simplu spectator, ea cere o participare de actor, pentru că simbolul există în planul subiectului, însă pe baza planului obiectului. În perceperea simbolului se face apel la o experiență sensibilă (prin simțuri) și nu la o conceptualizare. Fiecare vede în el (simbol) ceea ce puterea lui vizuală îi îngăduie. Cu toate acestea există și o anumită logică a simbolurilor, fiindcă altfel se ajunge la situația, sintetizată în titlul unei piese de Pirandello, *Așa este dacă vi se pare*.

După Mircea Eliade simbolul permite libera circulație la toate nivelurile realului. De altfel, Eliade este citat copios, atît ca teoretician al simbolului viu care izvorăște din inconștientul creator al omului, cît și ca istoric al religiilor, privitor la mituri mai ales.

În explicarea termenilor simbolici, de asemenea, se simte influența lui Eliade în sensul unei excesive erudiții. Interpretările simbolului sînt grupate într-o ordine dialectică cu valoare didactică. Accentul se pune cînd pe simbolizat, cînd pe simbolizant. Foarte rar sînt criticate interpretările care nu respectă o oarecare logică a simbolului. Sînt descrise raporturile de imagini, de idei, de credințe și de emoții pe care le evocă termenul simbolic. În general, autorii s-au oprit la interpretări ale simbolurilor de mare sugestie, care îl fac pe cititor să descopere și să presimtă el însuși noi sensuri și tălmăciri.

În interiorul notelor nu s-a urmat o ordine cronologică a interpretărilor. Problema datelor istorice în tălmăcirea simbolurilor oferă puține date sigure. În afară de simbolistica creștină se mai poate apela parțial la antichitatea greco-romană și la cea a vechiului Orient. Nici sistematică, nici istorică, ordinea informațiilor de sub fiecare *cuvînt-cheie* caută să păstreze autonomia fiecăruia dintre ele și totalitatea valorilor acceptate și virtuale. Mai direct spus, este o ordine pur practică și empirică, implicînd un minimum de prejudecăți. Atunci cînd interpretările nu concordă în diferite arii culturale s-a recurs la juxtapunere. De altfel, gîndirea simbolică, spre deosebire de cea științifică, procedează la sfărîmarea unității spre multiplu, ca apoi să permită surprinderea unității acestui multiplu. Cu alte cuvinte, simbolul separă și unește în același timp.

Făt-Frumos al nostru poate fi recunoscut în *Le Prince Charmant* sau *Beau Vaillant*, termen pentru care au optat și traducătorii basmelor românești în limba franceză. Zmeul din mitologia noastră populară poate fi identificat în *l'ogre*, dar este greu să recunoaștem toate semnificațiile zmeului nostru în căpcăunul din credințele populare apusene. Exemplele ar putea continua. Am ales aceste două exemple din mitologie, unde simbolurile sînt mai nuanțate, pentru a arăta că autorii au evitat particularizarea, dar și generalizarea în exces. În rest, simbolistica culorilor, a zodiacului, a numerelor etc. are cam aceeași tălmăcire în toate culturile. Dar și aici apar uneori nepotriviri. Spre exemplu, *vaca* nu reprezintă același interes spiritual pentru un crescător din Europa sau America ca pentru un hindus pătruns de gîndirea vedică.

Pentru că am amintit de *numere*, trebuie să mai evidențiem o altă contribuție românească. Autorii s-au bazat pe studiile matematicianului și esteticianului român Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or*, 2 vol., Paris, 1931, și *Philosophie et mystique du nombre*, Paris, 1952. Dar nu au fost neluate în seamă nici lucrările unor R. Allendy, J. E. Cirlot, G. Dumezil, G. Lanoe-Villene, Claude Levi-Strauss, Tv. Todorov etc. De altfel, bibliografia (p. 1043—1060) menționează aproape 600 de autori din toată lumea și circa 800 de lucrări în domeniu sau adiacent cîmpului de probleme ale simbolului. Aceasta pentru că simbolurile condensează experienţa totală a omului : religioasă, cosmică, socială, psihică la cele trei nivele : conştient, inconştient şi supraconştient şi realizează o sinteză a celor trei planuri : inferior, terestru şi celest.

Printre atîtea virtuţi ale simbolului vom mai menţiona funcţia socializantă, care pune în legătură omul cu mediul social. Simbolul apare ca un limbaj universal, accesibil oricărui om, nelegat de limba scrisă sau vorbită, deşi se exprimă prin ea. Apare ca o emanaţie a psihicului uman, deoarece fiecare grup sau popor, fiecare epocă istorică îşi are simbolurile sale. O civilizaţie fără simboluri moare, ajunge să ţină numai de istorie. Cine reuşeşte să pătrundă sensul simbolurilor unei persoane sau al unui popor cunoaşte temeinic acel om sau popor. Aşadar, prin simbol se poate intra în inima individualului şi în miezul socialului, pentru că gîndirea simbolică este o osmoză continuă între interior şi exterior.

Dacă în problema definirii simbolului sînt atîtea puncte de vedere divergente, apoi în clasificarea simbolurilor situaţia este şi mai controversată. Autorii, parcă speriaţi de vastitatea domeniului, îşi interzic orice clasificare sistematică şi invocă în acest sens opiniile lui C. Levi-Strauss, Gérard de Champeaux şi Sébastien Sterckx. În ciuda acestei rezerve metodologice, s-a urmat totuşi clasificarea din subtitlu. Cu aceleaşi dificultăţi s-au confruntat şi alţi autori de astfel de dicţionare : J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, London, 1962 ; G. Lanoe-Villene, *Le livre des symboles*, 6. vol., Bordeaux — Paris, 1926—1935 etc. Mai pragmatici, autorii în cauză, după ce au selectat cele 1200 de *cuvinte-cheie*, le-au schiţat valoarea simbolică. Pentru fiecare termen valoarea simbolică se actualizează diferit, astfel că dicţionarul pare alcătuit din micromonografii ale cuvintelor simbolice.

Oricum, cititorul interesat va găsi suficientă informaţie în legătură cu termenii simbolici selectaţi şi va fi stimulat să descopere el însuşi noi sensuri simbolice. În plus, prezentînd un ansamblu de simboluri, sugestiv şi evocator, dicţionarul contribuie la înviorarea imaginaţiei şi stîrneşte reflecţia personală. În felul acesta, chiar cititorul mai puţin iniţiat se va familiariza puţin cîte puţin cu gîndirea simbolică şi va ajunge el însuşi să descifreze un mare număr de enigme. Iar dacă pînă la urmă va dori să aprofundeze o problemă, bibliografia de la sfîrşit, pe care şi autorii au folosit-o, îi stă la dispoziţie.

Am schiţat doar variata problematică a dicţionarului, dar numai consultat îi va dezvălui celui interesat bogăţia de informaţii şi sensuri, pertinenţa argumentelor ştiinţifice, făcînd din el un util instrument de lucru care deschide în acelaşi timp noi orizonturi de investigaţie.

Dumitru Stanciu

MINAS AL. ALEXIADHIS, I elliniki kai dhiethnis epistimoniki onomatothesia tis laografias, Athina, Ekdtoseis Kardhamitsa, 1988, 76 p.

Dintre numeroasele modelări la care au fost supuse actele de cunoaştere ştiinţifică reţinem modelul propus de Th. Kuhn, după care practicarea unei ştiinţe presupune o serie nelimitată de etape de *cercetare normală*, suspendate periodic şi reluate după o *revoluţie*. Dacă timpii de *cercetare normală* sînt cei care asigură ştiinţelor acumularea de date, teorii etc., *revoluţia* adecvează, reaşază sau, pur şi simplu, înlocuieşte paradigmele perimate. Iar alternanţa *cercetare normală — revoluţie — cercetare normală* pare să constituie o lege de creştere pentru orice ştiinţă.

Judecată din această perspectivă, cartea lui Minas Al. Alexiadhis se înscrie în categoria lucrărilor „revoluţionare" care nu adaugă, ci încearcă să schimbe. Nivelul la care îşi propune să inoveze autorul este cel al termenilor prin care a fost denumită cercetarea folcloristică, fapt exprimat explicit chiar din titlu : „Numirile ştiinţifice greceşti şi internaţionale ale folcloristicii". Cartea numără 76 de pagini, dintre care 38 cuprind studiul propriu-zis, iar restul de 38 de pagini aparatul critic şi editorial (titlul, dedicaţie, sumar, prefaţă, bibliografie, rezumat în limba engleză, indice de cuvinte).

Dubla intenţie a autorului transpare din întreaga demonstraţie ; pe de-o parte, lucrarea omagiază împlinirea unui secol de cînd, în 1884, N. G. Politis a utilizat pentru prima dată termenul de LAOGRAFIA şi, pe de altă parte, ea propune acest termen ca o soluţie de apropiere între diferitele şcoli etnice care, în prezent, ca şi în trecut, se autodenumesc prin termeni foarte diverşi.

Miezul lucrării este consacrat inventarierii termenilor care au numit şi numesc în Europa şi America cercetarea folcloristică, autorul acordînd o atenţie specială terminologiei greceşti. Prezentarea termenilor se realizează ţinînd seamă atît de evoluţia lor istorică — deci o abordare diacronică — cît şi de răspîndirea lor geografică. Este evident că autorul s-a ferit să opereze o selecţie — şi sîntem de acord cu opţiunea sa ; ca urmare, sînt înregistraţi toţi termenii întîlniţi, indiferent de interesul pe care l-au stimulat şi de circulaţie.

Cu titlu de informație, notăm, în continuare, termenii pe care îi citează autorul indicînd, pentru cei vechi, anul în care au fost puși în circulație, iar pentru cei vechi și noi, răspîndirea lor teritorială.

Anglia :	**popular antiquities** („Observation on Popular Antiquities'', John Brand, Londra, 1777) **folk-lore (folklore)** (William John Thoms, sub pseudonimul Ambrose Merton, în „Athenaeum'', nr. 982, 22 august, 1846)
Germania :	**Volkskunde** (C. Brentano și A. von Arnim, 1806—1808) **europäische ethnologie** (Wilhelm Heinrich Riehl, 1873)
Olanda :	**folkskunde**
Austria :	**folkskunde**
Elveția :	**folkskunde**
Italia :	**folklore** **tradizioni popolari** **demotica** **demopedia** **demologia** **demopsihologia** **demosofia**
Franța :	**arts et traditions populaires** **ethnologie** **etnographie** **traditionologie** **populologie** **populographie** **populosophie**
Spania :	**etnografia** **demosophy**
Portugalia :	**etnografia**
Danemarca :	**folkeminder** **material culture**
Finlanda :	**folklore** **etnologi** **kansanrunoudentutkimus**
Norvegia :	**folklore**
Suedia :	**folkeminnesforskning** **fiklivsforskning** **folk-liv** **regional european ethnology**
Bulgaria :	**folklor**
Iugoslavia :	**folclor** **ethnographia**
România :	**ethnografia** **folclor** **literatura populară**
Albania :	**kultura popullore**
Ungaria :	**ethnographia**
U.R.S.S. :	**folklore** **etnografia**
America :	**folklore** **folklorology** **ethnographia** **populario** **oral tradition** **tradition** **traditionism** **oral culture** **unofficial culture** **folk life (folklife)**

Prezentarea termenilor de mai sus ocupă integral capitolul al III-lea al cărții. Se specifică uneori diferențele de orientare teoretică și metodologică pe care le indică într-o limbă diferiții termeni (în general, termenul de folclor trimite la studii de orientare filologică, iar cel de etnografie la cele de cultură materială).

Capitolul al IV-lea este dedicat denumirilor pe care le-a primit cercetarea folcloristică în Grecia. Încă dintr-o notă situată pe prima pagină a introducerii, Alexiadhis ne informează că **laografia** este consemnat în limba greacă a ultimelor decenii din perioada alexandrină. **Laografumeni** erau numiți, în Egipt, înșii supuși taxei de laografie pe care o plăteau toți locuitorii între 14 și 17 ani, exceptînd iudeii. Termenul este preluat de Politis pentru a denumi cercetarea folcloristică care, cu ajutorul termenului, este gîndită ca *o grafie a poporului*. Cu acest termen substituie Politis o altă propunere terminologică a sa din 1883, respectiv **Neoelliniki ethimografia kai mythologia** (care conținea noțiunile de : neogrec, obicei-moravuri, mitologie).

În 1889 Dim. Gr. Kaburoglu prezintă material folcloric sub denumirea de **ethnografica**. Kostas Marinis, elevul lui Politis, introduce în 1936 numirea de **laologia**. În 1950, eminentul folclorist Dimitrios Loukatos optează pentru termenul **etnografia**.

În ultimul capitol, autorul întreprinde o analiză critică a termenilor luați în discuție, mai precis a termenilor de foarte largă circulație. El arată că anglo-saxonul **folklore**, în pofida capacității sale incontestabile de a produce termeni derivați — folclorist, folclorism, folcloric, a folcloriza—pierde teren tot mai mult în timpul din urmă. Alexiadhis invocă în acest sens studiul *The Concept of Folklore* al lui E. Köngas-Maranda, care consideră inadecvat termenul din trei motive : a fost propus de un specialist din afara domeniului (arheologie), a fost folosit ca substitut pentru un termen care exista anterior cu același sens (?), în prezent termenul încetează să mai fie folosit (?).

Termenii **ethnography**, **ethnology** sînt considerați inadecvați datorită conotațiilor de ordin patriotic pe care le are cuvîntul **ethnos**, față de care neutralitatea cuvîntului **laos** prezintă evidente avantaje. Referindu-se, în continuare, la un studiu al lui G. Meraklis, Alexiadhis atrage atenţia că **ethnos** în limbile europene este echivalent cu **natio**, în timp ce în alte limbi are sensul din greaca veche, de grupare de oameni nelegaţi prin ideologii şi sentimente sau grupare de animale. Ambiguitatea pe care o imprimă cuvîntul **ethnos** poate fi evitată, notează autorul, utilizînd pe cel de **laos** şi compuşii săi, **laografia** fiind un termen care poate să numească cercetarea culturii populare în sensul cel mai larg, indiferent de tipul societăţii care o produce.

Am indicat numărul redus al paginilor pe care le numără studiul pentru a evidenţia forţa de sinteză a autorului, care realizează un tur de orizont asupra terminologiei utilizate în ultimele două secole pentru numirea cercetărilor de cultură populară şi am prezentat *in extenso* termenii pe care îi inventariază, pentru că apreciem releveul util şi riguros.

În ceea ce priveşte valoarea de manifest a lucrării avem o dublă rezervă. Există o anumită rutină în practica ştiinţifică, datorită căreia sînt asimilate lent cele mai adecvate soluţii terminologice, gustul pentru inovaţia terminologică fiind contrabalansat de un pronunţat tradiţionalism. De altfel, invenţiile lexicale marchează, de obicei, o reorientare teoretică a domeniului. Apoi, mai important şi vizînd nivelul de profunzime al problemei, aproape fiecare şcoală etnică de folcloristică şi-a construit, în timp, propriul său obiect (în funcţie de tradiţia cercetării şi de specificul culturii populare) şi a adoptat sau a inventat un termen care să o denumească în funcţie de modul în care şi-a conceput obiectul. În acest sens, a imagina un termen-numitor comun pentru toată folcloristica internaţională este de neconceput şi poate că nici nu ar fi de dorit, tensiunile dintre diversele şcoli de folclor, tensiuni exprimate fie şi în termenul prin care se denumesc, fiind, după opinia noastră, productive.

Irina Nicolau

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● METODOLOGIA CERCETĂRII CULTURII POPULARE — şedinţă de comunicări organizată de Comisia de Folclor a Academiei Române. În cadrul comunicărilor şi discuţiilor susţinute cu prilejul întîlnirii de vineri, 2 octombrie 1989, două au fost perspectivele de abordare şi tratare a temei propuse. Una a fost aceea verticală, de aprofundare şi comprehensiune a domeniului (folclorul) în scopul cercetării sale cu o metodă cît mai eficientă şi adecvată, iar în acest sens oportună a fost insistenţa a doi dintre vorbitori asupra articolului program al lui Ovid Densusianu, *Folclorul — cum trebuie înţeles* şi, în al doilea rînd, s-a pus cu deosebire accentul, în cadrul comunicărilor, pe inter- şi pluridisciplinaritate (care devin indispensabile folcloristicii actuale), deci pe lărgirea perspectivei ,,orizontale" de manifestare a ştiinţei.

Lucrările întîlnirii au fost conduse de Alexandru Dobre, secretar ştiinţific al Comisiei de Folclor a Academiei Române, care a dat mai întîi cuvîntul profesorului Mihai Pop. Acesta, vorbind despre *profesorul Ovid Densusianu*, a rezumat metoda de culegere şi cercetare elaborată de marele înaintaş, relevînd înaltul grad de ştiinţificitate şi marea actualitate a acestei metode. S-a arătat că primul curs de folclor din istoria învăţămîntului universitar românesc, acela deschis la 9 noiembrie 1909 de către O. Densusianu cu lecţia *Folclorul — cum trebuie înţeles*, venea să marcheze o dată crucială şi un imens salt valoric: sfîrşitul epocii de diletantism şi amatorism folcloric şi începutul erei de înaltă şi riguroasă ştiinţă în acest domeniu. Prin comunicarea *Etnografie, etnologie, arheologie şi semantica elementelor autohtone româneşti*, Stelian Dumistrăcel a încercat să demonstreze că lingvistica, îndeosebi atunci cînd se ocupă de etimologia, semantica şi evoluţia termenilor de substrat, poate apela cu succes la etnologie, etnografie şi folclor. Vorbitorul a expus situaţia concretă a termenilor ,,argea", ,,gresie", ,,ginere" şi ,,mire", amplu justificaţi istoric şi etnografic, şi a căror elucidare filologică a presupus minuţioase investigaţii inter- şi pluridisciplinare. În comunicarea *Un mod de abordare a metaforei în textul folcloric*, Nicoleta Coatu a supus figura de stil unei abordări triadice *text/emiţător/receptor*, şi-a delimitat teritoriul de referinţă la textele de incantaţie (descîntece sau fragmente de colindă cu funcţii magice), a analizat tehnica compunerii (respectiv descompunerii) ,,metaforei descifrate" (bazată pe infirmarea/afirmarea sensului propriu/metaforic al termenilor) şi a făcut cîteva aproximaţii asupra stadiilor, atributelor şi evoluţiei de la funcţia magică la aceea poetică a metaforei orale.

Insistînd asupra complexităţii obiceiurilor folclorice (*Contribuţii la metodologia cercetării obiceiurilor populare*), Gheorghe Deaconu a adus cîteva critici, făcînd în acelaşi timp sugestii privitoare la metodologia aplicată în cercetarea (de teren) a acestui domeniu. A susținut ireductibilitatea cutumelor populare la textele aferente și nevoia înregistrării tuturor datelor care, fie și indirect, se referă la obiceiuri. Pretențioasă, vizînd absolutul și idealul în metodologia folcloristică, opinia sa a și fost numită ,,utopică" de către Paul Drogeanu, care a luat cuvîntul în finalul întîlnirii. Tot acesta din urmă a atenționat că totuși o foarte mare parte a metodei de cercetare preconizate de Gh. Deaconu a fost deja aplicată de către grupul de folcloriști de la Timișoara.

Cornelia Călin a prezentat o dare de seamă asupra unei cercetări personale, efectuată în mediul navigatorilor și al constructorilor de nave maritime. Investigația sa a ilustrat cîteva *Probleme teoretice și de metodologie ale cercetării folclorice în urbanitate.* De fapt s-a supralicitat relevanța cercetării, creîndu-se un mic echivoc teoretic între ,,model de cercetare" și ,,eșantion" ; iată de ce Romulus Vulcănescu i-a atras atenția asupra necesității luării în cont și a altor cercetări de acest gen, efectuate în trecut, ca și asupra nerezumării unui *model* (de cercetare) la datele și proprietățile relevate de un *eșantion*.

Revenind asupra lui O. Densusianu, în comunicarea ,,*Folclorul — cum trebuie înțeles*", *după 80 de ani*, Nicolae Constantinescu a insistat asupra actualității metodologiei propuse de O. Densusianu, asupra calității de manifest și program a primei lecții destinate folclorului în filologia română și a interpretat, cu pertinență și subtilitate, pasajele esențiale ale expunerii — octogenare — a profesorului de la începutul secolului.

După încheierea comunicărilor s-a oferit celor prezenți ocazia de a lua cuvîntul și de a dezbate asupra celor audiate sau asupra altor probleme pe care metodologia cercetării culturii populare le suscită. Afară de precizările făcute de R. Vulcănescu și P. Drogeanu, amintiți deja, s-au mai pronunțat Mihai Pop — care a propus cercetătorilor să apeleze la tehnica modernă a înregistrărilor video pentru culegerea tradițiilor populare actuale și a dat sugestii pentru lărgirea frontului interdisciplinar al abordării folclorului — și I. C. Chițimia — care a apreciat nivelul în general ridicat al comunicărilor, ca și activitatea Comisiei de Folclor a Academiei Române. (*Marin Marian-Bălașa*)

● **CONGRES INTERNAȚIONAL DE ANTROPOLOGIE ȘI ETNOLOGIE.** În perioada 24 — 31 iulie 1988, s-au desfășurat, la Zagreb (Iugoslavia), lucrările celui de al XII-lea Congres Internațional al Științelor Antropologice și Etnologice. Circa 3000 de specialiști, din 90 de țări, s-au întîlnit pentru a delimita noile tendințe teoretice și metodologice din domeniile etnologiei și antropologiei și pentru a prezenta rezultatele celor mai recente cercetări de teren, de arhivă sau de bibliotecă. Iată — în ordine alfabetică— participanții români și titlurile comunicărilor prezentate de aceștia în cadrul diferitelor secțiuni ale congresului : George Anca, *Feminine Theoanthropoetics ;* Andrei Bantaș, *A Hypothesis : the Notion of 'Multibehaviour' ;* F. Chirilă, *Russian (Lipovennian) Dialects in Romania : Ethnographic and Linguistic Aspects;* Emilia Comișel, *Child Creativity ;* Irina Dragnea, *Musical Practice and Psycho-Phisical Development of 10 to 14 Year Old Children ;* Vasile Droj, *Hidden Metrics of Ancient Worlds or Universe Quantizing System ;* Lidia Gaga, *Confessional Identity and Differentiation in the Family Structure and Kindred Relationships in a Village from Banat ;* Zoia Manolescu, *Proportions of the English Element in the Contemporary Romanian ;* Ioan Meițoiu, *The Structure of Wedding Ceremonials among Romanians ;* Andrei Oișteanu (două comunicări), *Myth and Rite in Children's Folklore* și *The Theological Disputes ; Ghizela* Sulițeanu (două comunicări), *Psycho-social Roots of Contemporary Children's Creativity* și *The Law of Oral Tradition and its Historical Value in the Conception of the Folklore Practitioners ;* Romulus Vulcănescu (două comunicări), *The Contribution of Juridical Anthropology to Anthropological Knowledge* și *Mythology of the Forefathers and Ancestors.* (*Andrei Oișteanu*)

● **CONTRIBUȚII LA ISTORIA FOLCLORISTICII ȘI ETNOGRAFIEI ROMÂNEȘTI.** Sub acest titlu, vineri, 24 noiembrie 1989, în sala Prezidiului Academiei Române s-a desfășurat o nouă ședință de comunicări a Comisiei de Folclor. Discuțiile au fost prezidate de prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, președintele Comisiei de Folclor a Academiei. În comunicarea *Un volum necunoscut al lui D. Stăncescu*, Iordan Datcu a enumerat cîteva din contribuțiile pe care, personal, le-a adus în domeniul istoriografiei și al bibliografiei folcloristicii românești, constînd în descoperirea și punerea în circulație a unor opere folcloristice (culegeri și studii de folclor). Un volum recent descoperit, cuprinzînd basme, volum publicat în 1894 de D. Stăncescu și pierdut din vederea tuturor specialiștilor în domeniul prozei populare, a îmbogățit repertoriul de gen cu încă două piese, iar reeditarea culegerilor folcloristului — ne asigură I. Datcu — va oferi în curînd corpusul complet și oglinda fidelă a colecțiilor acestuia. Aventurile descoperirii volumului pierdut și detaliile recuperării sale, ca și importanța sa pentru folcloristică ne-au fost prezentate pe larg în comunicare. Viorica Ionescu-Nişcov, care a răsfoit numerele celebrei reviste ,,Adevărul literar și artistic" (1920 — 1939), revistă în care au apărut numeroase texte populare (republicări), dar şi eseuri și studii de folclor (ca acelea pe cît de interesante pe atît de controversate ale lui H. Sanielevici, respectiv, ale eruditului I. A. Candrea), a făcut acum o prezentare sub titlul *Folclorul în ,,Adevărul literar şi artistic"*.

Cătălina Velculescu, în comunicarea *Texte folclorice în manuscrisele vechi românești*, a susținut și demonstrat teza că pentru perioada veche folclorul trebuie căutat în însăşi cultura livrescă a vremii, în literatura scrisă. A făcut apoi trimiteri la diferite texte aparținînd cărților populare *(Alexandria, Erotocritul)* sau literaturii aulice *(Letopisețul cantacuzinesc)*, la texte cu caracter moral-pedagogic (,,Întrebări și răspunsuri"), arătînd că între variantele acestora se poate recunoaște o masivă infiltrație a elementelor de folclor și de gîndire mitologică populară. Dar prezența folclorului a fost identificată și în straturi și forme mai subtile, ca în cazul ,,încrederii în oralitate", caracteristică tuturor cronicarilor noștri. O bună parte din ceea ce astăzi numim folclor constituia pe atunci ,,conținut de cultură comună" — a fost una din concluziile fundamentale ale cercetătoarei.

Bun cunoscător al fondului arhivistic ,,S. Fl. Marian" de la Suceava, Paul Leu a comentat cîteva scrisori trimise folcloristului bucovinean de către Matthias Friedwagner *(Date noi cu privire la colecția ,,Cîntece populare românești din Bucovina")*.

I. Oprișan a prezentat în detaliu condițiile și semnificațiile istorice ale lansării, în 1877 și 1884, de către B. P. Hasdeu a *Chestionarului juridic* și a *Chestionarului lingvistic și filologic*, în comunicarea *Întreaga țară coautoare (considerații asupra chestionarelor lui B. P. Hasdeu)*.

Alexandru Dobre, vorbind despre *O ,,propunere" a lui Simion Mehedinți*, a prezentat unul din ultimele texte aparținînd unei personalități cu mari merite în cultura și știința românească, personalitate marcată totuși de un destin sfîrșit dramatic. Este vorba de discursul ținut de S. Mehedinți la Academia Română în februarie 1947, unul din ultimele texte şi apeluri fierbinți în favoarea ,,salvării" folclorului nostru.

În discuțiile finale au luat cuvîntul toți vorbitorii numiți, pronunțîndu-se atît asupra problemelor ridicate în comunicări, cît şi asupra unor aspecte mai largi ale folcloristicii noastre. *(M. M.)*

● **CERTITUDINI ȘI ÎNDOIELI.** Certitudinile și îndoielile folcloriștilor americani sînt analizate cu sagacitate de fostul președinte al Societății Americane de Folclor, Alan Jabbour, în discursul său la congresul prilejuit de cea de a o suta aniversare a societății, ținut la Cambridge, Massachusetts, în octombrie 1988. Sub titlul *On the Values of American Folklorists* textul este publicat în ,,Journal of American Folklore", vol. 102, no. 405, iulie—septembrie 1989, p. 292 — 298.

Privirea retrospectivă, impusă de momentul aniversar, scoate în evidență o serie de trăsături ale cercetării folcloristice nord-americane, generate de însăși specificitatea folclorului acestei întinse și complexe arii geografice, caracterizată prin ,,pluralismul cultural" care s-a manifestat încă de la început în interiorul unei ,,civilizații unitare și progresive". Acest ,,instinct" pentru pluralism cultural s-a concretizat, consideră autorul, ,,nu numai în explorarea etnicității, dar și în delimitarea grupurilor culturale bazate pe sisteme de organizare precum ocupația, religia, apartenența etnică, limba, teritoriul, ca și în distingerea unor categorii culturale precum popor, popular, mase și elită" (p. 292).

Perspectiva pluralistă a condus la delimitarea unei multitudini de categorii culturale, dar și la constatarea unor suprapuneri, unor elemente comune, unei adevărate ,,rețele" în care tradițiile locale, naționale și internaționale se intersectează.

O altă trăsătură a folcloristicii americane pare să se afle în ,,afinitățile" ei cu antropologia, pe de o parte, și cu disciplinele care studiază artele, pe de alta, atașamentul față de ,,cultura expresivă și credința în importanța ei" fiind socotite ca ,,piatra de încercare și esența culturii umane" (p. 294).

Alături de aceste două caracteristici (pluralismul cultural și atenția acordată valorilor expresive ale culturii) se remarcă atracția permanentă pentru latura personală, intimă a fenomenului : ,,Noi am favorizat întotdeauna — se scrie — valorile grupurilor mici față de valorile grupurilor mai mari și am prețuit mereu acele expresii culturale care s-au dezvoltat în relațiile umane de la persoană la persoană" *(ibid.)*. Din această opțiune derivă și preferința pentru ,,alternativele culturale", respectiv pentru acele laturi ale tradiției culturale care ,,par a fi trecute cu vederea, disprețuite, neglijate".

Toate aceste trăsături s-au impus de-a lungul unui secol de cercetare a folclorului în America și au fundamentat și susținut continuitatea procesului de studiere a acestuia.

În continuare, Alan Jabbour se oprește și asupra cîtorva *dileme* ale folcloristicii de peste ocean, care, sintetic, s-ar concretiza în *autonomia disciplinei* vs *interdisciplinaritate ; profesionalism* vs *amatorism ; text* și *context ; trecut* și *prezent* (i. e. perspectiva *istorică* vs perspectiva *etnografică) ; studiu* și *acțiune* (i. e. *obiectivitate și detașare* vs *implicare* și *acțiune*).

Folcloristul american pledează ferm, în primul caz, pentru profesionalism: ,,În voința noastră de a ne exercita chemarea spre folclor, de a ne eticheta singuri drept folcloriști, noi ne-am înscris pe un drum pe care experiența noastră etnografică ne-a învățat să-l privim ca semnificant din punct de vedere cultural. Sîntem, pur și simplu, o profesie" (p. 295). Cu toate acestea, în disputa ,,profesionalism" vs ,,amatorism", cedează realităților de ultim moment : ,,Astăzi balanța s-a schimbat din nou și deși asta poate să ne displacă, nu renunțăm la legăturile noastre cu amatorii devotați".

Încă la ordinea zilei, deși declanșată în anii '70, în disputa *text/context* se dă cîștig de cauză celui dintîi, considerîndu-se că formele culturii materiale (integrate contextului) reprezintă de fapt ,,o altă clasă de texte", așa încît ,,textul — expresia culturală tangibilă sau intangibilă — a fost și va rămîne centrală în profesia noastră" (p. 296).

Subiect de meditație extrem de actual, relația *studiu* față de *acțiune* scoate în evidență complementaritatea acestora, mai ales în ceea ce privește acțiunea de conservare, de păstrare a folclorului, ,,chiar dacă cei din jurul nostru nu privesc aceasta cu ochi buni".

Avînd în vedere în chip expres valorile dobîndite în timp și dilemele actuale ale folcloriștilor din S.U.A. la împlinirea unui secol de existență a Societății Americane de Folclor, cuvîntul inaugural al președintelui în exercițiu al acesteia în 1988, Alan Jabbour, directorul Centrului de Cultură Populară de la Biblioteca Congresului din Washington D.C., ridică o serie de întrebări și sugerează o seamă de răspunsuri care privesc starea actuală a folcloristicii și statutul celor care o slujesc azi și poate chiar și mîine, indiferent de locul unde se află în această lume în continuă schimbare. *(N. Constantinescu)*

● **FOLCLOR VECHI ROMÂNESC.** Constantin Ciuchindel a avut buna idee de a cerceta și extrage din numeroase manuscrise românești (cele mai multe aflate la Biblioteca Academiei Române), ca și de pe unele manuscrise slave, maghiare și de pe cărți vechi vreo 250 de texte de folclor. Texte, precizează autorul volumului antologic, tipărit la Editura Minerva (1990), ,,cu mult mai vechi — se apreciază că unele cu peste 100 de ani, iar majoritatea cu cel puțin 50 de ani — adică anterioare anilor 1846 — 1852, cînd Anton Pann își publică volumele *Poezii populare* (1846) și *Povestea vorbei* (1847) și cînd, în 1852, lui Vasile Alecsandri îi apare volumul *Poezii poporale. Balade sau cîntece bătrînești* editate și îndreptate de...". Structura volumului antologic este următoarea : lirică (1 — 98), strigături (99 — 152), bocete (153 — 155), cîntece bătrînești (156 — 162), descîntece (163 — 202), orații la nuntă (203 — 217), mulțumiri la colinde (218 — 223), basme, snoave, povestiri (224 — 235), ghicitori, proverbe, sentințe (236 — 251). În secțiunea cîntecelor bătrînești figurează cîntecele : *Ilincuța Șandrului, Cîntarea fetii* [*Ilincuța Landrului*], *Stancu Găman, Cîntecul lui Radu, Cîntarea turcului, Vîlcu, Brumărel.* În secțiunea liricii este greu de decis dacă unele texte sînt autentic populare ori creații de autor.

Antologia lui C. Ciuchindel este fără îndoială o contribuție, ea oferindu-ne unele dintre cele mai vechi atestări ale unor producții populare. *(I. D.)*

A apărut

O nouă publicaţie de folclor şi etnografie

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI ROMÂNE
Tomul I (1987)

În sumar :

- Acad. Radu Voinea, *O nouă publicaţie de folclor şi etnografie*
- Mihai Pop, *Performarea şi receptarea povestirilor*
- Al. I. Amzulescu, *Cîntecul „propriu-zis" în Muscel. Aspecte actuale* (I)
- Stanca Ciobanu, *Ioan Slavici şi creaţia de basme*
- Iordan Datcu, *Prima monografie etnofolclorică regională românească*
- Nicolae Constantinescu, *Un deziderat al cercetării folcloristice actuale: redefinirea conceptelor*
- Mihai Coman, *Asimetriile constitutive. Observaţii pe marginea modelului cosmogonic popular*
- Marin Marian-Bălaşa, *Despre colinda doinită*
- Alexandru Dobre, *Note asupra proverbului românesc* (I)

★

- Petru Caraman, *Descolindatul în orientul şi sud-estul Europei.* Partea a II-a. *Rituri de descolindare. Expunerea diferitelor tipuri de practici descolindătoare cu variantele lor.* Text stabilit de Iordan Datcu

★

Bucureşti, Editura Academiei Române, 1990, 232 pagini, 21 lei.

★

Cereţi în librării : *Memoriile Comisiei de Folclor a Academiei Române*, tomul I (1987).

XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Scurtă privire asupra componentelor culturii spirituale românești
- Ritmu percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești (II)
- Marginalii la istoria folcloristicii românești. Opt decenii de știință și umanitate oglindite în arhiva epistolară „Ioan R. Nicola”
- Apa „de la vale” între simbol și utilitate
- Geneza și evoluția dansului de perechi în spațiul folcloric transilvănean
- Poetica textelor de rit funebru
- O valoroasă culegere de folclor din 1865
- Preocupările etnografice ale lui Traian Herseni
- Meteorologie mitică românească. Istoricul unui termen folcloristic : solomonarul
- Alexandru Țiplea — un înaintaș de seamă al folcloristicii românești moderne
- Originea instrumentelor muzicale în legendele românilor și alte tradiții privitoare la ele
- Despre dezvoltarea folcloristicii și etnografiei românești în deceniul 1950—1960
- Alexandrina Istrătescu-Tzurea, un nume mai puțin cunoscut în folcloristica românească

ISSN 0034—8198

REF, tom 35, nr. 2, p. 121—212, București, 1990

Universul c. 2118

Lei 30

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 35
3-4
1990

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor șef :

ALEXANDRU DOBRE

Membri :

Acad. I. COTEANU ; acad. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA ; AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Române ; TIBERIU ALEXANDRU ; STANCA CIOBANU ; ION H. CIUBOTARU ; NICOLAE CONSTANTINESCU ; CONSTANTIN COSTEA ; ION CUCEU ; IORDAN DATCU ; GABRIEL GHEORGHE ; ION GHINOIU ; ION ILIȘIU (redactor-șef adjunct) ; SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacție) ; MARIN MARIAN-BĂLAȘA ; ILIE MOISE ; I. OPRIȘAN ; SPERANȚA RĂDULESCU ; MIHAIL M. ROBEA ; BORIS ZDERCIUC

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. BOX 12–201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64–66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor”.

La „Revue d'etnographie et de folklore” paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie Roumaine sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sector export-import presă, P.O. Box 12–201, telex 10376, prsfi r Bucarest, Calea Griviței 64 – 66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
București
71102 Calea Victoriei 125

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 35 1990 Nr. 3–4

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám:

SUMAR

STUDII

EMILIA I. PARPALĂ, Poetica textelor de rit funebru 215
CONSTANŢA CRISTESCU, Forma arhitectonică a semnalelor de toacă; polifonii de toace 225

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Ion Diaconu – în lumina unor documente inedite sau mai puţin cunoscute 239
HORST KLUSCH, Relaţii interetnice şi procese de mediere în arta transilvană a olăritului în secolul al XIX-lea 249
VASILE PÂRVU, „Blojul" – un obicei din Ţara Haţegului 259

PROFIL CONTEMPORAN

BORIS ZDERCIUC, Profesorul Gheorghe Pavelescu la 75 de ani 269

NOTE ŞI DISCUŢII

OLGA HORŞIA, Preocupări contemporane privind valorificarea tradiţiilor artei populare şi meşteşugurilor artistice 277
MARIAN VASILE, Teorii folclorice româneşti în ultimele decenii (III) 280

CRONICĂ

TIBERIU ALEXANDRU, Polifonie populară 289

RECENZII

HENRI H. STAHL, *Povestiri din satele de altădată*, cu fotografii de Paul H. Stahl, Paris, Sociétés européennes, 5, 1989 (Iordan Datcu) 297
S. FL. MARIAN, *Basme populare româneşti*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Paul Leu, Bucureşti, Editura Minerva, 1986 (Cornelia Mânicuţă) 298
NICE FRACILE, *Vokalni muzički folklor srba i rumuna u Voivodini – Komparativna proučavanja*, Matica Srpska. Odeljenje za scenske umetnosti i muziku. Novi Sad, Knjiga 2, 1987 (Marin Marian-Bălaşa) 299

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, La despărţirea de Alexandru Rosetti 303

BREVIAR (rubrică realizată de Al. Dobre) . . . 223, 257, 267, 275, 287, 296, 301, 306

REF, tom 35, nr. 3–4, p. 213–306, Bucureşti, 1990

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 35 1990 N^{os} 3–4

SOMMAIRE

ÉTUDES

EMILIA I. PARPALĂ, La poétique des textes de rite funèbre 215

CONSTANȚA CRISTESCU, La forme architectonique des signaux de symandre ; polyphonies de symandres 225

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, Ion Diaconu — à la lumière des documents inédits ou peu connus 239

HORST KLUSCH, Relations interethniques et processus de médiation dans l'art transylvain de la poterie du XIX^{e} siècle 249

VASILE PÂRVU, „Blojul" — une coutume de Țara Hațegului 259

PROFIL CONTEMPORAIN

BORIS ZDERCIUC, Le professeur Gheorghe Pavelescu — à son 75^{e} anniversaire 269

NOTES ET DISCUSSIONS

OLGA HORȘIA, Préoccupations contemporaines concernant la valorisation des traditions de l'art populaire et des métiers artistiques 277

MARIAN VASILE, Théories folkloriques roumaines de ces dernières décennies . . 280

CHRONIQUE

TIBERIU ALEXANDRU, Polyphonie populaire 289

COMPTES RENDUS

HENRI H. STAHL, *Povestiri din satele de altădată* — photos Paul H. Stahl, Paris, Sociétés européennes, 5, 1989 (Iordan Datcu) 297

S. FL. MARIAN, *Basme populare românești*. Edition soignée et préface par Paul Leu, București, Editura Minerva, 1986 (Cornelia Mânicuță) 298

NICE FRACILE, *Vokalni muzički folklor srba i rumuna u Voivodini — Komparativna proučavanja*, Matica Srpska. Odeljenje za scenske umetnosti i muziku. Novi Sad, Knjiga 2, 1987 (Marin Marian-Bălașa) 299

IN MEMORIAM

IORDAN DATCU, Eternel adieu à Alexandru Rosetti 303

BRÉVIAIRE (réalisé par les soins de Al. Dobre) . . 223, 257, 267, 275, 287, 296, 301, 306

REF, tome 35, n^{os} 3–4, p. 213–306, Bucarest, 1990

POETICA TEXTELOR DE RIT FUNEBRU

EMILIA I. PARPALĂ

0. MOTIVAȚIE ȘI STRUCTURĂ

Cîntecul funebru (*CF*)[1] este un hipersemn oral multiplu motivat, sincretic cu ritul care îi constituie contextul și îi reglează atît semnificatul, cît și condițiile performării.

Ne referim, în cele ce urmează, la :

a) — o motivație *externă* care, în planul formei conținutului, este dată de realitatea evocată : un loc afectiv trăit, la nivel individual și colectiv, ca tensiune tragică generatoare, în planul discursului, a unei structuri *lirico-dramatice*. Funcția realistă a textului este asigurată de înscrierea, în ,,spectacolul'' lingvistic, a acestui referent primordial ; prin implicație pragmasemantică, discursul poetic este un reflector al ritului — complex simbolic înglobant, stabilizat, prescriptiv.

b) — o dublă motivație *internă* care, în planul formei expresiei, este dată de :

i) — redundanța formulelor — protostructuri latente în codul poetic tradițional, a căror recurență o vom analiza sub denumirea de ,,stil formular''[2] ;

ii) — autogenerarea, prin *automorfism*[3] simetric și antisimetric, a spațiului interformular.

0.1. Într-o formalizare elementară, cîntecul funebru se rescrie ca $T \rightarrow F + C$, model în care T = text, F = formulă reiterată, iar C = contextul extensiv al formulei.

Încrucișările nivelelor F, C indică efortul de a produce un surplus semantic și de a proiecta structura semantică profundă în două

---

[1] Avem în vedere cîntecele ceremoniale (*Cîntecul bradului*, *Zorile*), bocetele și alte forme lirice din *Flori alese din poezia populară. Poezia obiceiurilor tradiționale*, vol. II, ediție îngrijită de Ioan Șerb, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 232—278. Textele sînt citate prin numărul de ordine din antologie, urmat de numărul paginii.

[2] ,,Le « style formulaire » peut être décrit, moins comme un type d'organisation, que comme une stratégie discursive et intertextuelle : il enchâsse, dans le discours,... et intègre, en les y fonctionnalisant, les morceaux empruntés à d'autres énoncés préexistents, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est ainsi familier'' (P. Zumthor, *Le discours de la poésie orale*, în *Poétique*, 52, nov., Éd. du Seuil, 1982, p. 388.

[3] Reflecția — într-un plan — a fost numită automorfism ; ea rezidă într-o schimbare de semn în interiorul binomului reversibil plus — minus (cf. M. Shapiro, *Asymetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry*, North Holland Publishing Company, 1976.

REF, tom 35, nr. 3—4, p. 215—223, București, 1990

structuri de manifestare. O schemă hiperredundantă, ocurentă și în alte textualizări orale (baladă, colindă), ce trimite la două clase de echivalență aflate în distribuție antitetică sau/și complementară.

1. CÎNTECUL FUNEBRU CA FORMĂ DE PRAXIS

Norma textualizării orale se definește, în primul rînd, prin *sociologie*; în al doilea rînd, prin *lingvistică*. Ea se opune, prin stabilitate și inhibarea creativității, textelor scrise.

Cu o identitate semantică derivată din praxisul trăit ca „experiență estetică”[4], textul oral este, sub aspect genetic și funcțional, un „mesaj în situație” actualizat ca/prin relectură[5]. În acest caz, „pragmatica semnului determină semantica lui”[6]. Inițiatic, textul de rit funebru vehiculează o structură de comportamente, o etică și ideologie ce dau identitate spațiului nescris al culturii românești.

Referențialitatea sociocomunicativă implică:

i) — **performanța**, ca mod de existență a oralității și ca element constitutiv al formei. Proiecție a unei culturi de grup, *CF* se caracterizează prin sincretism, specializare și acceptabilitate generalizată.

Circulația, cenzurînd imaginația individului creator/performator, menține textul într-o relativă circularitate. Observația paradoxală a lui P. Zumthor că textul oral „comportă reguli mai numeroase și mai complexe decît cel scris”[7] trimite la obligativitatea utilizării semnelor tradiționale. „Șlefuirea” orală se manifestă ca:

a) — decantare a unor structuri-model surprinzător de transparente și, comparativ cu creația cultă, puțin numeroase și simple;

b) — transgresarea izotopiei „cosmologice” într-o izotopie „noologică”[8], adică o mișcare de generalizare a subiectului, prin producerea de atitudini atemporale și de simboluri arhetipale. Tensiunea tragică a circumstanțialului genetic, reînnoită cu fiecare relectură, are tendința catarctică de a se conceptualiza. Oscilația dintre poetic și irezistibila tentația alegorizării didactice, specifică lirismului filozofic oral, este focalizată în *Zorile* (106/234) ca

izotopie didactică	vs.	*izotopie poetică*
„Ce ursita a urzit, Și-n lume s-a împlinit, Rămîne nestrămutat Chiar și pentru împărat”.		„Plîngi o, lume, și alină Clipa de suspinuri plină, Că o stea iar a căzut Și din lume a trecut”.

---

[4] H. R. Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Editura Univers, Bucureșt 1983, p. 70.

[5] P. Zumthor, *art. cit.*, p. 387 și 392.

[6] H. Plett, *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers, 1983, p. 108.

[7] P. Zumthor, *art. cit.*, p. 387.

[8] Cf. R. Lafont et F. Gardès-Madray, *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse, 1976, p. 81.

ii) — **tradiția**, cod virtual și obligatoriu, armonic și sistematizator, prin a cărui acțiune coercitivă textul și, implicit, ritul capătă stabilitate și omogenitate[9]. Strategia intertextuală acționează, în *CF*, atît prin stilul formular cît și prin aluzia la alte texte din spațiul culturii populare[10], ceea ce confirmă, și la nivelul oralității, teza „trecerii schemei compoziționale dintr-un univers semiologic într-altul"[11].

1.0. Recreată în contextul pragmatic al *performării ritualice*, semnificația cîntecelor funebre este o variabilă dependentă de factori ca: performator = „maestru de ceremonii" care focalizează informația prin acte fatice; public = colectivitatea receptoare; circumstanțele relecturii.

Consecințe

— lipsa de vitalitate a *CF*, datorată caracterului ocazional al performării și specializării interpretative, în sensul unui profesionalism individual și de grup;

— maxima implicare afectivă a lăsat în discurs urme precum:

i) — prezența eului enunțării și a figurilor sale pragmatice[12]: acte ilocuționare și perlocuționare, modalizări și alte forme de afirmare a subiectivității limbajului;

ii) — articularea deictică a spațiului, ordonat în liniștitoare simetrii:

$$\textit{astă lume}\ (106/232)\quad \text{vs.}\ \left\{\begin{array}{l}\textit{ceea lume}\ (123/264)\\ \textit{aialaltă lume}\ (113/252).\end{array}\right.$$

1.1. Modelul semantic. Tematica, textele de rit funebru sînt parafraze ale binomului reversibil *viață* vs. *moarte*, cu preferință pentru relația hiperonimică $\textit{viață} \rightarrow \left\{\begin{array}{c} +\ \textit{mișcare} \\ +\ \textit{lumină} \end{array}\right\}$ și pentru codul automorf al spațiotemporalității: „Ian grăbiți voi de ziliți / Și pe Ion îl întîlniți, / Și-l întoarceți înapoi, / Să vină el iar cu voi / L-astă lume *luminată*, / ... La *vînt*, *ploaie* și la *soare* / Și la *apă curgătoare*" (106/232). Linearitatea evenimențială a structurilor lirico-epice de inițiere a „călătorului" în lumea de dincolo este minată de o retorică a tensiunii ce superimpune o formă de discurs *dramatic* (dialogul monologal) acordat izotopiilor polare:

i) — în plan deziderativ și ipotetic

A. abolirea punctelor deosebitoare pe axa proxemică (=axa distanțelor față de un reper dat) ce separă cele două registre ontologice, avînd drept finalitate reînfiinţarea semnului = ,,dalbul de pribeag'' : ,,Cînd aş şti / C-ai veni, / Cărăruşa ţi-aş plivi / Şi de iarbă / Şi de nalbă, / Să vii, măicuţă, degrabă'' (128/271) sau : ,,Să te scoli, să vii acasă, / Şi să vii pîn-la fereastră, / Să-mi priveşti necazu-n casă'' (135/277).

---

[9] „Tout poème oral, en toute situation, fait pour l'auditeur référence à un champ poétique concret, extrinsèque" (P. Zumthor, *art. cit.*, p. 387); și H. R. Jauss (op cit., p. 64) a vorbit despre „forța de omogenizare a tradiției" care acționează prin „instrumente de stabilizare a sistemului".

[10] Sînt citate intertextual formele: basm (p. 255), blestem (p. 238), *Cîntecul bradului* (p. 252), *Cîntecul miresei* (p. 268), colindă (p. 255), legendă (p. 256), *Miorița* (p. 251; 261).

[11] D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Commedia lui Dante*, București, Editura Univers, 1979, p. 131.

[12] „Aici intră, printre altele, *obsecratio* (vorbirea implorativă), apostrofarea, întrebarea retorică și dialogul fictiv, pe scurt, acele figuri ce poartă numele de « figuri ale orientării spre public »" (H. Plett, *op. cit.*, p. 155).

B. reinstaurarea comunicării suprimate, realizată prin mesaj **direct** (lingvistic) : ,,— Ridică, ridică / Gene la sprîncene / Buze subţirele,/ Să *grăieşti* cu ele. / Cearcă, dragă cearcă, / Cearcă de *grăieşte* / De le mulţumeşte / La străini, la vecini, / Cui a făcut bine / De-a venit la tine'' (111/242) sau : ,,Draga mamei fiiculiţă / Nimic nu zici din guriţă... / Mai deschide-ţi şi guriţa / Şi *grăieşte* cu măicuţa, / Spune-i două, trei cuvinte / Să le ţină bine minte'' (119/260) ; cf. şi 128/271 sau/şi **indirect** (obiectual sau gestual) : ,,Să-mi trimită *cămeşuica* / Pe şuierul vîntului / Prin fundul pămîntului'' (125/267).

Varianta comunicării prin mesager se realizează şi în sens invers, din perspectiva *viaţă → moarte*, discontinuitatea registrelor ontologice fiind astfel suprimată : ,,Bine să le spui / Că noi le-am trimis / Lumini / din stupini / Şi flori din grădini / Şi iar să le spui, / Anume la toţi, / Că noi i-aşteptăm / Tot la zile mari, / Ziua de Joimari, / Cu ulcele pline, / Cum le pare bine ; / Cu haine spălate / La soare uscate,/ Cu lacrimi udate (112/246).

În intertext cu *Meşterul Manole*, varianta 108/236 a *Zorilor* dezvoltă, din nodul generativ *Şi ţie să-ţi lase / Şapte zăbrelui*, o structură secvenţială, cumulativ-hiperonimică, obţinută prin aglutinarea paratactică a paralelismelor sintactice : ,,Pe una să-ţi vină / Colac şi lumină ; / Pe una să-ţi vină / Izvorul de apă, / Dorul de la tată ; / Pe una să-ţi vină / Miroase de flori / Dor de la surori ; / Pe una să-ţi vină / Spicul grîului ; / Pe una să-ţi vină / Buciumel de vie ; / Pe una să-ţi vină / Raza soarelui ; / Fie-i de gătire''.

ii) — în plan constatativ, evidenţa implacabilă a izotopiei *destin* neutralizează izotopiile *A — B*, topicalizează opoziţia *om — natură* şi conotează didactic întregul discurs.

1.1.0. Modelul semantico-sintactic este *chiasmul* obţinut prin dubla opoziţie concesivă

$$\frac{\text{deşi ,,evidenţa morţii''}}{\text{totuşi ,,dorinţa neutralizării''}} \;\begin{smallmatrix}\nwarrow\nearrow\\ \swarrow\searrow\end{smallmatrix}\; \frac{\text{deşi ,,dorinţa neutralizării''}}{\text{totuşi ,,acceptarea evidenţei''}}$$

Circularitatea vicioasă a textului proiectează izotopiile *A — B* în pură gratuitate, consecinţă a ambivalenţei $(+) \rightleftarrows (-)$

A	*B*
,,Nu ştiu drumurile-s rele, Ori vămile poate-s grele Şi pe tine nu te lasă Să mai vii la noi acasă?'' (120/262) ,,Cine merge-n ceea lume Nici n-aude de-a lui nume, Înapoi nici că mai vine Să ne spuie dacă-i bine''. (123/264)	,,— Eu nu pot, nu pot Nu pot să grăiesc Să le mulţumesc.... Ieri de dimineaţă Mi s-a pus o ceaţă Ochi a-mpănjenit Faţa mi-a smolit, Buze mi-a lipit, Nu pot să grăiesc Să le mulţumesc''. (111/242)

2. „STILUL FORMULAR" poate fi descris ca un tip de structurare și ca o strategie discursivă de integrare în spațiul îngust, dar sigur, al tradiției. Referința la codul poetic tradițional rezidă în utilizarea unor fragmente de discurs clișeizat, definibile la nivel lexical, gramatical și ritmic — FORMULA[13].

Pe lîngă imaginile succesive în linearitatea sintagmatică a comunicării, *CF* operează proiectarea, pe axa combinării, a unei paradigme latente, deschise, infinit reutilizabile. Formulele realizează un cumul redundant și o „plăcere" stenică a textului, de natură memorială și asociativă; ele trimit la un univers poetic familiar, recognoscibil, echilibrant. Ansambluri preexistente și stereotipe, aceste celule discursive țes o rețea referențială stabilă, între golurile căreia se înfiripă jocul textual. Reiterate, formulele alcătuiesc un fel de osatură — o structură de rezistență pe al cărei fond sînt focalizate macrostructurile libere.

Formulele constituie indici redundanți ai funcției fatice și, în calitate de termen nemarcat, formează o pereche opozitivă cu spațiul interformular prin care circulă liber sensul și împreună cu care constituie informativitatea mesajului. Gradul de solidaritate a formulei matriceale cu contextul său este diferit, oscilînd între *ludic* (formule neutre din punct de vedere semantic) și *funcțional* (formule implicate în generarea semnificației). Active, formulele de dialog din *CF* românești sînt complementare macrostructurilor libere, contribuind, prin jocul opozițiilor, la animarea patetică a discursului.

Pe de altă parte, recurența formulelor diminuează dramatismul, conferind textului ritualic fluiditate, durată și ritm. Aspectul iterativ, stereotipia ritmicei reluări a motivului — și de aici hieratismul compoziției, cu corespondent plastic în solemnele frize ale arcașilor persani și în drumul, străjuit de animale totemice, spre templul zeiței Iștar ori spre mormintele împăraților chinezi — confirmă presupoziția că stilul formular este, prin paralelismul sintactic, un *model arhaic* de configurare *paradigmatică* a semnificației.

2.1. *CF* vizează, prin acte ilocuționare cu finalitate perlocuționară, neutralizarea stării de fapt. Atît *Zorile* cît și *Cîntecul bradului* topicalizează această izotopie prin plasarea ei la începutul structurii. Ca semnale metapragmatice, formulele au funcția poetică de delimitare externă și de fragmentare internă a textului.

Ca act de vorbire, formula comportă schema:

i) — structură *ilocuționară invariabilă*, cu funcție apelativă (vocative, imperative);

ii) — structură *perlocuționară variabilă*, de expresie concesivă.

2.1.0. Preponderent nominale, structurile apelative invocă izotopia „natură", conjunctă și disjunctă cu „uman" — joc în care semnificația este supusă unor tensiuni contrarii.

Din punctul de vedere al structurii semantico-sintactice, distingem următoarele tipuri și subtipuri microstructurale:

1. *Formule-ecou*: a) simple, cu ritm regulat, obținut prin repetiție: — substantivală (vocativ): „Zorilor, zorilor" (108/235); „Bra-

---

[13] „Formulaic texts are ready-made, stable, reproducible units of language not generated during the speach process" (V. Zavarin — M. Coote, *Theory of the Formulaic Text*, in *Working Papers and Pre-publications*, Università di Urbino, 1977, p. 4).

dule, bradule'' (110/238); ,,Brade, brade!'' (113/249); — verbală (imperativ): ,,— Ridică, ridică'' (111/242); ,,Trageți, trageți clopotele'' (134/275); — mixtă: ,,Scoală, Ioane, scoală'' (112/243); b) — cu ritm iregular și cu rimă-ecou, omonimică: ,,Trandafire, fire / Rău mai ești din fire'' (113/247).

2. *Formule analitice*, de expresie metaforică: ,,Zorilor, zorilor / Voi, surorilor'' (107/234); ,,Draga mea lumin-aprinsă'' (133/275); ,,— Zorilor surorilor / Mîndrelor, voi zînelor!'' (106/232).

Formulele complexe conțin modele *calificative*. Determinarea poate fi: — adjectivală: ,,Tu, moarte, *hamișă* ești (115/256); Mămuță și *gospodină*'' (127/268); — adverbială: ,,Bună seara, *miezul nopții* / Că o venit ceasul morții!'' (130/272); — metonimică: ,,Bucură-te *țintirime* / Că frumoasă floare-ți vine'' (119/259); ,,Bucură-te *mănăstire*, / Că frumoasă floare-ți vine'' (120/261); ,,Dragile mamii *sprîncene*, / Cum s-or face buruiene'' (125/267); ,,*Prapore* mîndru-mpupit / Tu, moarte, de ce-ai venit?'' (131/273); — perlocuționară: ,,Of! *mîncate-ar-focu*, moarte. / Cum mai faci și tu dreptate!'' (116/257).

Se presupune că redundanța formulelor a avut, inițial, o funcție rituală; prin lexicalizare, formula și-a asumat rolul, preponderent textual, de întărire a statutului coreferențial al nivelelor *F*, *C*. Invocația comportă și o maximă deschidere la funcția poetic fatică.

2.1.1. Prin implicație logică, apelul generează, în dialog, răspunsul. Răspunsul este, în *Cintecul bradului*, o secvență automorfă

— *simetrică*	F_1 ,,Ian grăbiți voi de zilițí / Și pe Ion îl întîlniți
(+) → (+)	C_1 Noi acum vezi că grăbim / Iacă de loc că zilim
— *antisimetrică* (+) → (−)	F_3 Ian grăbiți voi de ziliți Apoi bine voi să faceți Pe el înapoi să-ntoarceți
	C_2 Dar nu-ntoarcem înapoi / Pe Ion a veni cu noi''(106/232).

Dacă numărul de elemente comune conferă unui corpus identitate stilistică, ,,a diviza pentru a uni'' (și invers) devine, parafrazîndu-l pe G. Genette[14], formula acestor texte a căror poetică se bazează pe retorica barocă a stadiului de oglindă. La nivelul pluridimensionalei ordini semiotice, textul este un topos de implicație automorfă de tip simetric $X \to X'$ sau/și antisimetric $X \to \overline{X}'$.

2.2.1. Modelizarea spațială. Informativitatea secvențelor interformulare (*C*) rezidă în familiarizarea celui dispărut cu modelul automorf al lumii în oglindă. O lume slab entropică, în care alternativele sînt conotate etic.

Motivul înstrăinării (,,marea trecere'') și cel corelativ, al întoarcerii, imprimă ,,dalbului pribeag'' statutul tranzitiv, de dublă apartenență la un spațiu biizotop reversibil. Conexiunile argumentative (se remarcă, prin frecvență, subordonatele cauzale) mediază circularitatea în cadrul modelului complex al articulării semice:

---

[14] G. Genette, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978, p. 83.

termen marcat ⟶ *termen neutru* ⟶ *termen nemarcat*
(complex)
Că e călător
(+) ↓ (−)
↓ ↓

(+)	(−)
Dintr-o lume	-ntr-alta,
Dintr-o țară	-ntr-alta;
Din țara cu dor	În cea fără dor,
Din țara cu milă	În cea fără milă(108/237)

„Fruct al anxietății" (T. Tzara), oglinda a împărțit lumea; cele două jumătăți își corespund, dar nu-și mai răspund.

Modelul spiral al lumii ex-centrice (parcurs, în spațiul sensibil și diferențiat al copilăriei, de la centru spre margini [15]) este „citit", în textele de rit funebru, de la margini spre centru. Vectorizarea drumului inițiatic spre un *centru* de reunificare a nivelelor focalizează *raiul*, ca metaforă creștină a integrării în stihial și implică o opțiune în cadrul modelului arborescent și automorf al drumurilor care se bifurcă. Trecerea obstacolelor — „cele grele șapte vame" (*Petrecerea mortului*, 113/247—255) etalează un itinerar alegoric desfășurat în spațiul labirintic dominat de embleme animaliere malefice („roșu șoimuleț", „vidră lătrătoare") sau benefice (lupul, vidra). Indicațiile de comportament sînt de o rigurozitate imperativă. Cucerit succesiv, spațiul mitic se compune din fragmente ierarhizate; acest tip de modelizare spațială completează tehnicile de amplificare exersate prin automorfism și metaforă infirmată (modelul nu $\overline{X}$ „stînga", ci Y „dreapta").

Naive prin vizionarism, baroce prin amplificare automorfă, tranzitivitate și circularitate, simbolurile cosmologice ale spațio-temporalității constituie însăși substanța semantică a cîntecelor funebre.

3. CODUL RETORIC

Texte-ecou, texte-clepsidră operînd cu mijloacele redundante ale unei dramatizări excesive, cîntecele funebre, în care fiecare parte consună cu alta, exemplifică nu atît productivitatea, cît reversibilitatea sensului. Polarizările și neutralizările interizotopice, în cadrul stabilului binom *viață* vs. *moarte*, constituie, alături de suprimare și adiție, operațiile de bază ale macrostructurilor ce umplu spațiile interformulare. De aici sărăcia semică și figurativă a *CF*, ca, în general, a oricărei textualizări orale, impresia de puritate formală dată de convergența tematică. În acest cadru semantic, un inventar al figurilor codului retoric nu este lipsit de pertinență. Dacă interpretăm textele funebre după categoriile retoricii clasice, găsim figura numită *subiectio* (dialog fictiv), apoi o multitudine de figuri iterative (formule-refren, paralelisme, metafore infirmate, derivări hipo- și hiperonimice) și, în cele din urmă, dominanța metaforei simbolice, prelungită în alegorie și în mit. Prezența alegoriei[16] trebuie interpretată în perspectiva concretizării mesajului[17] și a didacticismului. Poezia este învățătură; ea atribuie actului poetic o valoare etică, subordonînd particularul generalului.

---

[15] I. Nicolau, I. Popescu, *Introducere în etnologia semnelor primei copilării*, în REF, 28 (1983), nr. 1, p. 53.

Tendința de a concepe individul ca purtător al unui sens universal a impus simbolul ca figură semică nucleară. Simbolismul nu este, în *FC*, un artificiu estetic, ci un plan de realitate și o practică semiotică cosmogonică. Următoarele ar fi, după O. Bîrlea[18], metaforele simbolice fundamentale: sicriul = casă oarbă (cf. 123/264; 126/268), moartea-nuntă sau moartea-adormire (cf. 120/261; 121/263), mortul tînăr desemnat prin metafore vegetale: floare — trandafir, garoafă, rujă etc. —, măr și, mai rar, metafora luminii (cf. 121/263; 106/232). Cităm, în completarea acestui inventar, metaforele morții din fragmentele de rară poeticitate mioritică: „Ieri de dimineață / Mi s-a pus o *ceață*, / Ceață la fereastră, / Și-o *corboaică* neagră, / Pe sus învolbînd, / Din aripi plesnind, / Ochi *a-mpănjenit*, / Fața mi-*a smolit*, / Buze mi-a *lipit*'' (111/242); „Pămînte, pămînte! / De azi înainte / Ian să-mi fii *părinte* / Să nu te grăbești / Să mă putrezești, / Că acuma-ți dau / Și nu le mai iau / Spatele mele / În brațele tale / Și fața de-a mea / Sub pajiștea ta'' (113/255).

Mecanismul dublei referențialități face posibilă comutarea semnelor simbolice (pomul paradisiac/pomul vieții = casa cosmică), operație lizibilă ca refuz al rupturii, al sciziunii ontologice impuse de moarte: „Și-acolo la vale / Este-o casă mare, / Cu ferești la soare, / Ușa-n drumul mare, / Strașina rotată / Strînge lumea toată'' (112/246); „Măru-i mare și rotat / Și de poale aplecat / Cu vîrfuri ajunge-n ceri / Cu poalele pîn'la mări'' (113/253).

Analiza realului se face prin cumul calificativ (parataxă), fără perspectivă; jocul pe o temă dată nu vizează adîncimea, ci aglutinarea detaliilor pe o suprafață hiperabundentă. Efortul de intensificare prin amplificare pare a nu pune nici o limită hiperbolei, derivărilor hiperonimice (de la tot la parte), conexiunilor argumentative, grefelor metaforice. Toposul „plîngerea cosmică'', spre exemplu, augmentează opoziția registrelor prin acumularea, gradată ascendent, a derivatelor din baza *a plînge*: „A plînge putem și noi, / Dimpreună și cu voi, / Plîngeți și voi, codrilor, / Mîndrelor, pădurelor, / Plîngeți și voi munților, / Și voi mîndre văilor, / Plîngeți și voi apelor, / Dimpreună pietrelor, / Plîngeți dobitoacelor, / Dimpreună lemnelor, / Plîngi tu, lună, și tu, soare, / Cînd omul din lume moare, / Plîngeți și voi, patru vînturi, / Din toate patru pămînturi, / Plîngi o, lume și alină / Clipa cu suspinuri plină'' (106/234).

---

[16] Cf. cearta soarelui/cucului cu moartea (114/255; 117/257), itinerariul mitic din *Petrecerea mortului*, ceremonialul dislocării bradului, moartea-nuntă (120/261; 121/263; 122/263).

[17] Cf. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei, 1973, p. 116.

[18] O. Bîrlea, *Poetică folclorică*, București, Editura Univers, 1979, p. 91–92.

Codul retoric, ca sistem modelator secund și supraordonat, se structurează pe coordonatele arhaicitate, pragmatism și barochism vizionar. Logic întocmite, textele funebre trimit, prin geometrismul lor, la o „matematică'' a permutării entităților corelative, ca inițiere într-un univers relaționat și armonic.

LA POÉTIQUE DES TEXTES DE RITE FUNÈBRE

(*Résumé*)

Le chant rituel est un hypersigne oral à motivations multiples, syncrétique avec le rite qui est son référent et lui règle aussi bien le signifiant que les conditions de la performance (**§1**. *Le chant funèbre comme forme de praxis*). La double motivation interne est donnée par : i) la redondance des formules-protostructures latentes dans le code poétique traditionnel, dont la récurrence a été analysée comme *Style formulaire* = *E*(§2.) ; ii) l'autogénération, par l'automorphisme symétrique et antisymétrique, de l'espace interformulaire = *C* (**§2.1.**). Le modèle de ce type de textualisation orale est T (= texte) → F % C (**0**. *Motivation et structure*).

Du point de vue thématique, les textes de rite funèbre sont des paraphrases du binôme réversible *vie* vs. *mort*, avec des préférences pour le code de la lumière et celui de l'espace-temps (1.1 *Le modèle sémantique*). La quantité d'information des séquences interformulaires réside dans l'initiation du disparu dans un univers relationné et harmonique obtenu par l'implication automorphe dans le miroir . Le modèle en spirale du chemin vers le centre (*le paradis*, en tant que métaphore chrétienne de la réunification des niveaux) et le modèle en labyrinthe, des chemins qui se bifurquent, créent un espace mythique hiérarchisé, parcouru successivement (**§2.2.1**. *Le modèle spatial*). *Le code rhétorique* (§3.), système modélateur second et superordonné, impose le symbole en tant que figure sémique d'un noyau, à côté des figures paradigmatiques et itératives : formules-réfrain, dérivations hypéro- et hyponimique, parallélismes syntactiques, métaphores infirmées. L'effort d'intensification par amplification dénote le caractère archaïque ainsi le que caractère baroque naïf de cette poétique basée sur la rhétorique.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **CORP COMUN, INDIVIZIBIL.** La temelia Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei Române se află Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români, întemeiată în anul 1928 de marele nostru învățat Constantin Brăiloiu. Cu mijloace modeste și fără vreun sprijin oficial, însă prin munca susținută și plină de elan dusă de un mănunchi de cercetători, arhiva a ajuns unul din cele mai însemnate fonduri de folclor din lume. Fac dovadă statisticile publicate în 1934 și 1939 de Institutul Internațional de Cooperare Intelectuală de pe lîngă Liga Națiunilor, care o așază între cele mai bogate colecții. A fost chiar *cea mai mare din lume* în acea vreme, ținînd seamă de faptul că reprezenta o colecție cu caracter unitar, a creațiilor unui singur popor, în speță poporul român. Mai mult decît numărul mare al documentelor a făcut-o celebră extraordinara metodă de cercetare elaborată de Const. Brăiloiu, după care au fost culese, orînduite și studiate. Metoda de cercetare și roadele ei, colecţiile, constituie un tot unitar, indestructibil. Este de reţinut că metoda noastră de cercetare a inspirat o seamă de instituţii similare din lume. Bunăoară Arhivele Internaţionale de Muzică Populară din Geneva, înfăptuite în anul 1944, au fost organizate pe principiile metodei lui Brăiloiu.

Dezvoltarea Arhivei de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români a determinat transformarea ei într-un institut ştiinţific autonom, cerut autorităţilor publice în 1941 de George Enescu, preşedintele Societăţii Compozitorilor Români. O seamă de dificultăţi au fost depăşite rînd pe rînd. În cursul anului 1944 s-a definitivat proiectul de decret-lege, a fost iscălit de primul ministru şi ministru al propagandei naţionale, prof. Mihai Antonescu, s-au prevăzut fondurile necesare funcţionării institutului, iar memoriul a fost aprobat de mareşalul Ion Antonescu. Evenimentele au suspendat întemeierea instituţiei. Institutul a luat însă fiinţă în anul 1949, sub numele Institutul de Folclor. Puternicului sector muzical i s-au alăturat un sector literar şi unul coregrafic. I-au revenit şi colecţiile modeste ale Arhivei Fonogramice a Ministerului Cultelor şi Artelor, fondată în 1927 de muzicologul G. Breazul. Activitatea propriu-zisă a acesteia, începută cu entuziasm abia în anul următor (1928), a fost în scurtă vreme aproape complet gîtuită prin dezinteresarea oficialităţilor (1931).

După 15 ani, în 1964, Arhivei de Folclor i s-a adăugat un sector etnografic şi, sub numele de Institutul de Etnografie şi Folclor, a trecut sub oblăduirea Academiei Române. Culegerile şi cercetările au continuat cu asiduitate, de-a lungul şi de-a latul ţării, iar colecţiile au sporit considerabil. Acestea au fost puse cu largheţe la dispoziţia tuturor oamenilor de cultură interesaţi în acest domeniu: compozitori, scriitori, regizori de teatru, cineaşti, interpreţi ş.a.

În anul 1956 institutul a editat o revistă de specialitate: ,,Revista de folclor''. O dată cu integrarea institutului în cadrul Academiei, s-a numit ,,Revista de etnografie şi folclor''. Sub această denumire continuă să apară, sub egida forului ştiinţific şi de cultură al ţării, la Editura Academiei Române. A ajuns la tomul 35 şi apare în şase numere pe an. Totodată, au fost editate colecţii de folclor şi studii, elaborate de cercetătorii institutului, scoase mai ales de Editura Academiei Române şi Editura Muzicală, culminînd cu Colecţia Naţională de Folclor, ajunsă la cel de-al 12-lea tom. În colaborare cu Casa de discuri ,,Electrecord'' au fost editate o seamă de discuri-document ş.a.m.d.

O nouă restructurare a institutului s-a produs în 1974, cînd a fost preluat de fostul Minister al Culturii şi Educaţiei Socialiste. I-au fost incluse o secţie de dialectologie şi ... Casa Centrală a Creaţiei Populare din cadrul Ministerului, organ destinat să dirijeze activitatea artistică de amatori! A fost botezat Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice. O nesăbuită politică de cadre a dus la ,,demolarea'' sectoarelor de cercetare ştiinţifică. Bunăoară, în sectorul muzical, odinioară de bază, au rămas doar trei cercetătoare, iar în sectorul coregrafic un singur cercetător! Culegerile pe teren au fost drastic reduse, iar colecţiile au devenit practic inaccesibile celor interesaţi. Totul a fost pus în slujba Festivalului Naţional ,,Cîntarea României'', de tristă şi păgubitoare amintire. A fost perioada cea mai neagră din activitatea institutului!

În fine, după Revoluţia din decembrie 1989, institutul a revenit Academiei Române, în vechea sa formă şi denumire: Institutul de Etnografie şi Folclor.

În concluzie, trebuie subliniat cu fermitate faptul că arhiva institutului, însumînd roadele materiale ale culegerilor (cilindri de fonograf, benzi de magnetofon, discuri, texte poetice, informaţii de tot felul, fişe ş.c.l.) nu pot fi sub nici un motiv separate de sectoarele de culegere şi cercetare, autorii şi beneficiarii lor de drept. (O parte din culegeri au fost făcute, de altmintrelea, în scopul unor cercetări anume.) Din toate punctele de vedere *arhiva face corp comun, indivizibil, cu sectoarele de culegere şi cercetare*, într-unul şi acelaşi institut. (Bucureşti, 22 aprilie 1990. — Prof. univ. *Tiberiu Alexandru*)

FORMA ARHITECTONICĂ A SEMNALELOR DE TOACĂ; POLIFONII DE TOACE *

CONSTANȚA CRISTESCU

În cadrul cercetărilor pe care le-am întreprins în decursul anilor 1983 – 1989 asupra repertoriului semnalelor de toacă, problematica arhitectonicii acestora, atinsă doar fugitiv și uneori tangențial în cadrul unor comunicări și studii anterioare [7, 8, 9,], necesită o abordare specială din două motive, și anume:

1) dorința de a oferi o imagine cît mai completă a unui stil de interpretare instrumentală cu un coeficient improvizatoric maxim, rămas în obscuritate în cadrul cercetărilor etnomuzicologice;

2) deși respectă în general tiparul și principiile *formei libere*, semnalele de toacă au o serie de particularități structurale deloc neglijabile, a căror cunoaștere e menită să contribuie cu încă puțin la completarea cunoștințelor pe care cercetările anterioare ale unor prestigioși etnomuzicologi ni le furnizează despre formele libere și stilul improvizatoric al muzicii populare românești [2, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 15].

Analiza noastră se va desfășura, din punct de vedere metodologic, pornind de la nivelul macrostructurii spre cel al microstructurii. Și deoarece, după cum am arătat în cadrul unor studii anterioare [7, 9], majoritatea semnalelor de toacă sînt în sine producții polifonice (ce se disting prin prezența ,,isonului'' și a ,,florilor''), vom aborda în final aspecte de polifonie obținute de *ansamblurile de toace*, cu implicațiile lor în arhitectonica semnalelor. Lucrarea conține în anexă exemplele muzicale citate în text.

I. În funcție de instrumentul emițător și de importanța slujbelor pe care le anunță, semnalele de toacă se constituie în:

1) semnale monopartite, emise pe toaca mare la slujbele obișnuite (ex. 2 – 11).

2) semnale constituind *suite de tip variațional*, și anume:

a) suite cvadri- sau pentapartite, realizate la toaca de mînă la toate slujbele (anexa, ex. 1);

b) suite tripartite, emise pe toaca mare la slujbele importante;

c) suite tri- sau heptapartite realizate de ansambluri de toace și clopote în bătaie simultană la slujbele din ,,săptămîna luminată''.

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică ,,Realizări și perspective în etnomuzicologia românească'', organizată de Comisia de Folclor a Academiei Române la 17 februarie 1989.

REF, tom 35, nr. 3–4, p. 225–238, București, 1990

II. Fiecare parte, numită de către tocași „soroacă” sau „stare” (conform Tipicului bisericesc), se structurează la nivelul formei exterioare într-o *formă liberă închisă*, cu bine cunoscutele sale fracțiuni :

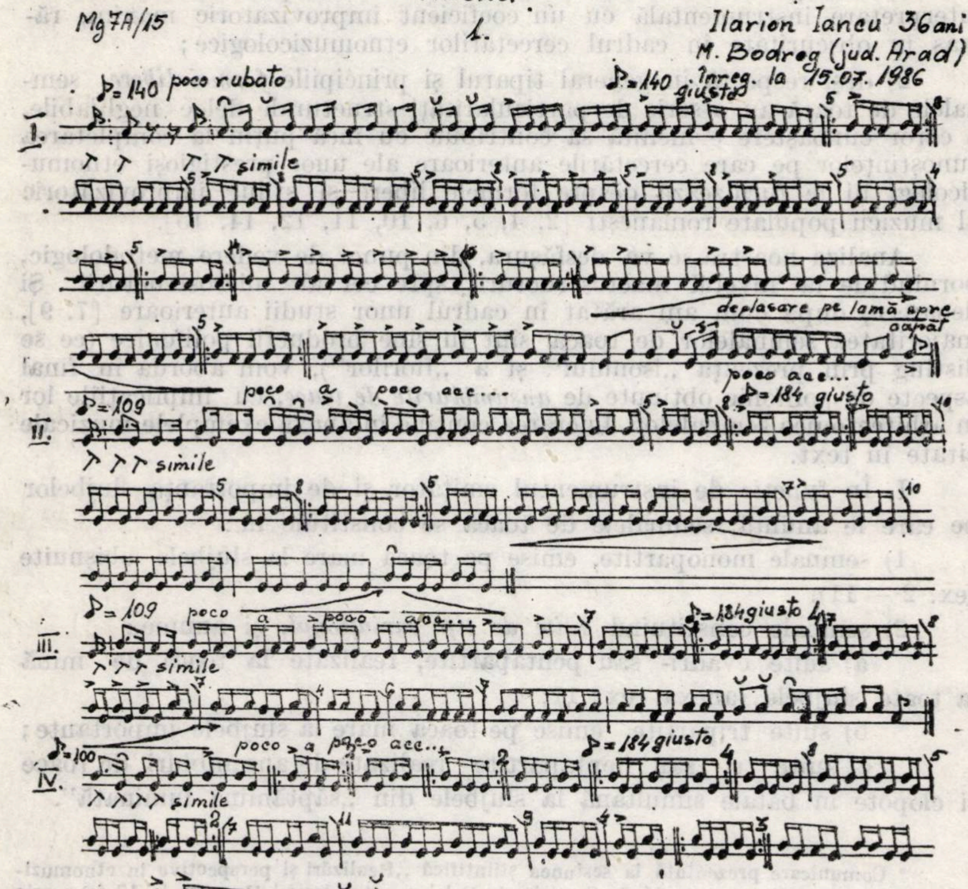
1) introducerea

2) partea mediană

3) o formulă finală, uneori chiar și o postfinală.

Acest aspect reiese și din următoarea informație de teren : „La început bat mai rar, pe urmă mai repede, apoi încep floricelele. [...] Cînd bat mă gîndesc să aibă un început și un capăt, să nu fie bătut numai așa” (Curaciuc Gh., 24 ani, m. Putna, cules la 10.08.1983).

Anexa

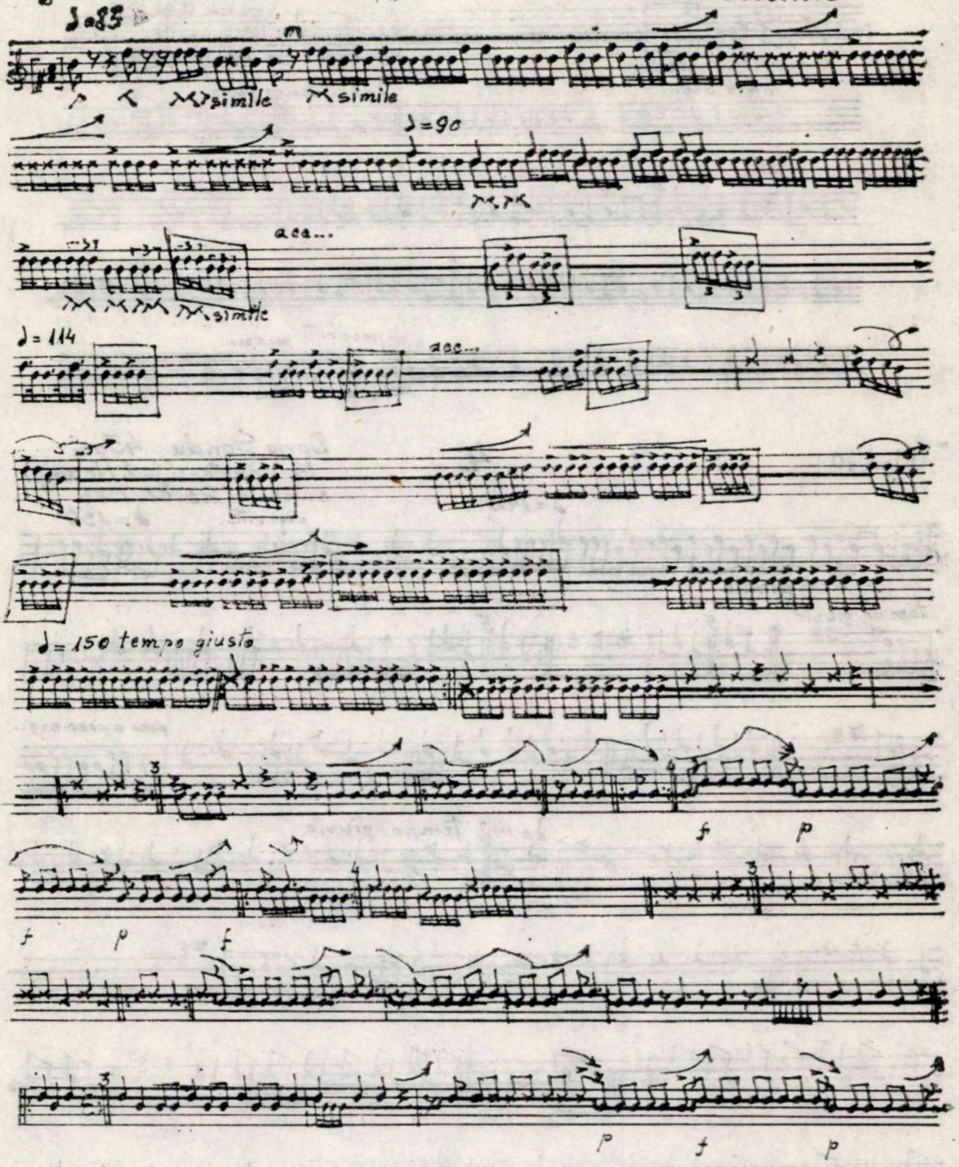

Mg7A/15
1.
Ilarion Iancu 36 ani
M. Bodreg (jud. Arad)
Înreg. la 15.07.1986
♪=140 poco rubato
♪=140 giusto
I.
simile
deplasare pe lamă spre capăt
poco acc...
♪=109
poco a poco acc...
♪=184 giusto
II.
simile
♪=109
poco a poco acc...
♪=184 giusto
III.
simile
♪=100
poco a poco acc...
♪=184 giusto
IV.
simile

ex. 1

Mg 2/I

2.

Nicodim Dincă 45 ani.
M. Sihăstria (jud. Neamț)
cules la 31.08.1983



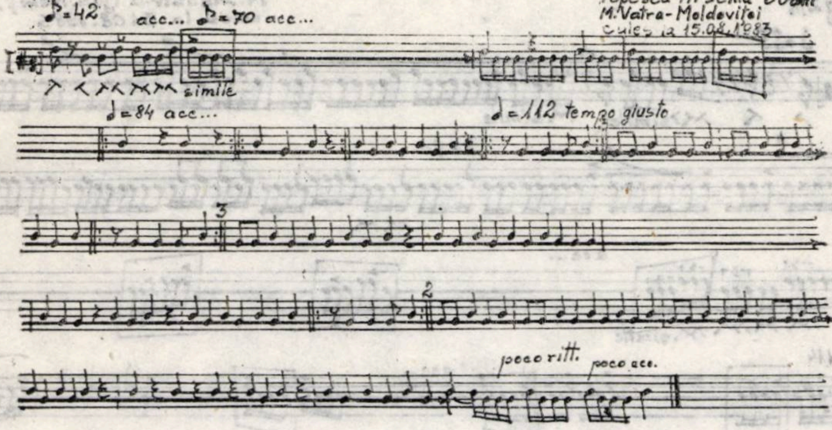
♩≈83
simile
simile
♩=90
acc...
simile
♩=114
acc...
♩=150 tempo giusto
3
4
f
p
f
p
f
3
p
f
p
2
3
3

ex. 2

Mg 1/31

3.

Popescu Arsenia 50ani
M.Vatra-Moldoviței
cules la 15.08.1983

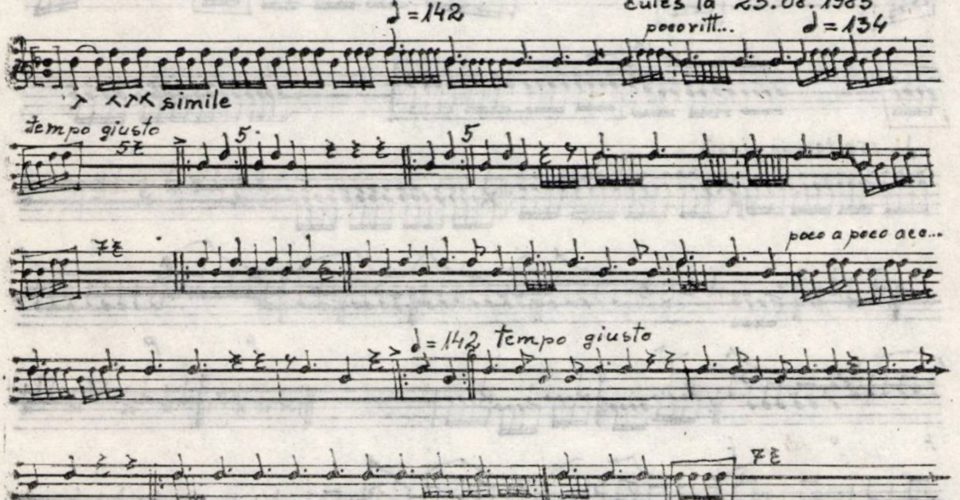


♪=42 acc... ♪=70 acc...
simile
♩=84 acc...
♩=112 tempo giusto
3
2
poco ritt.
poco acc.

Mg 1/40

4.

Daria Șandu 45ani
M. Văratec (jud. Neamț)
cules la 23.08.1983



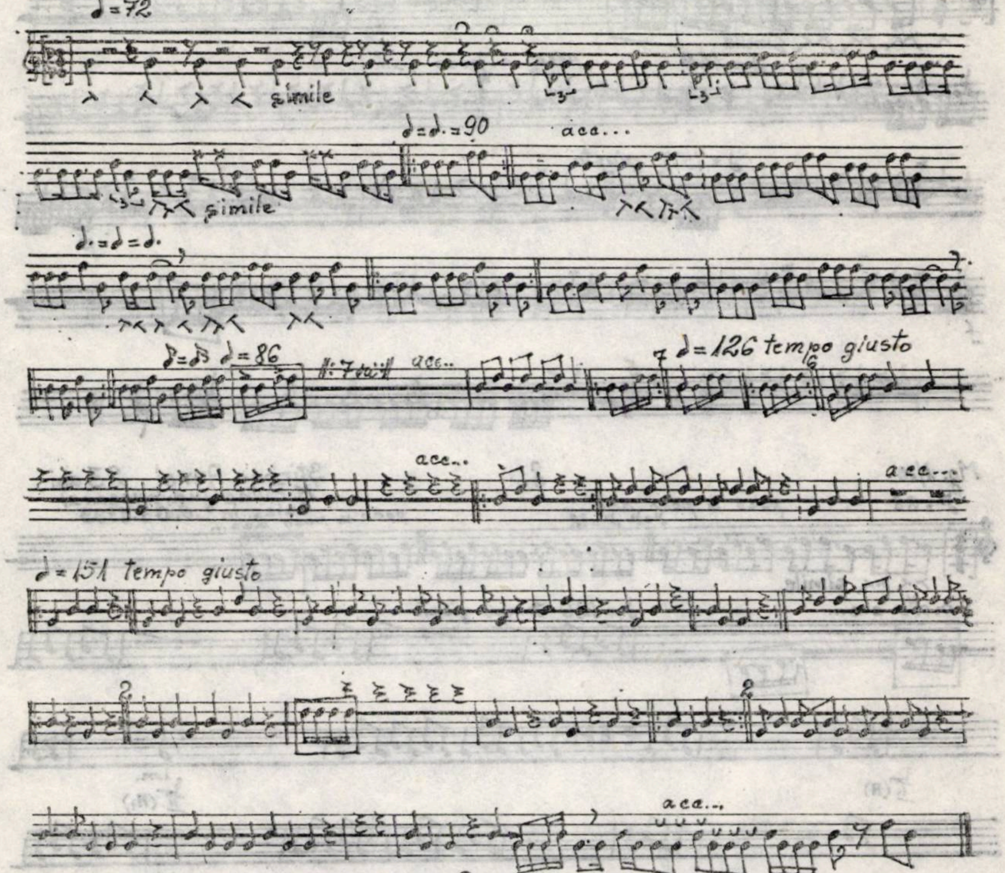
♩=142
poco ritt...
♩=134
simile
tempo giusto
5
poco a poco acc...
♩=142 tempo giusto

ex. 3—4

Mg. 1/34

Ogod Constantin 50 ani
M. Bistrița (jud. Neamț)
cules la 21.08.1983

5.

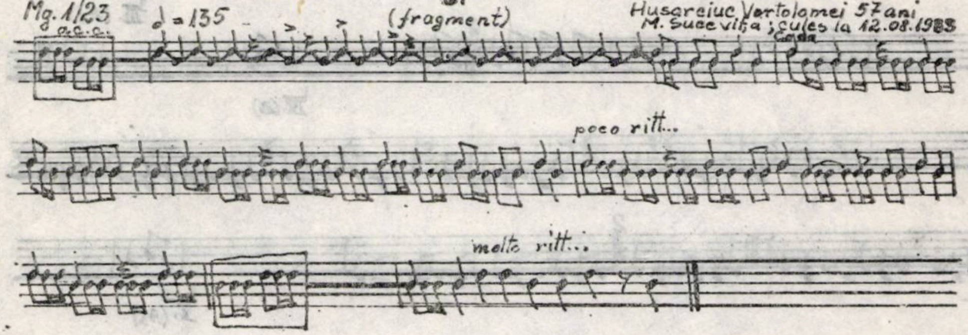

♩=72
simile
♩=♩.=90
acc...
simile
♩.=♩=♩.
♪=♬ ♩=86
acc..
♩=126 tempo giusto
acc..
acc...
♩=151 tempo giusto
acc...

Mg. 1/23

6.

(fragment)

Husarciuc Vertolomei 57 ani
M. Sucevița; cules la 12.08.1983

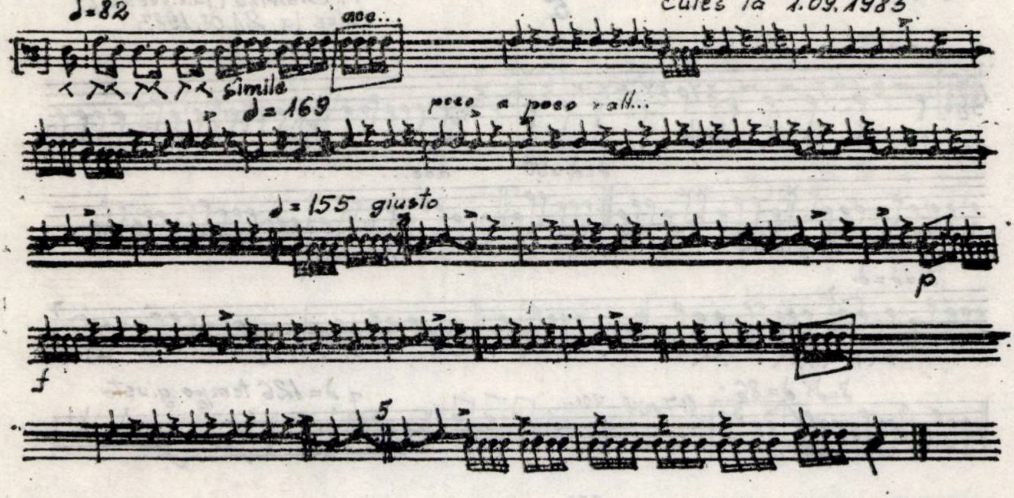

♩=135
a.c.c.
Coda
poco ritt...
molto ritt...

ex. 5—6

Ig 2/17

7.

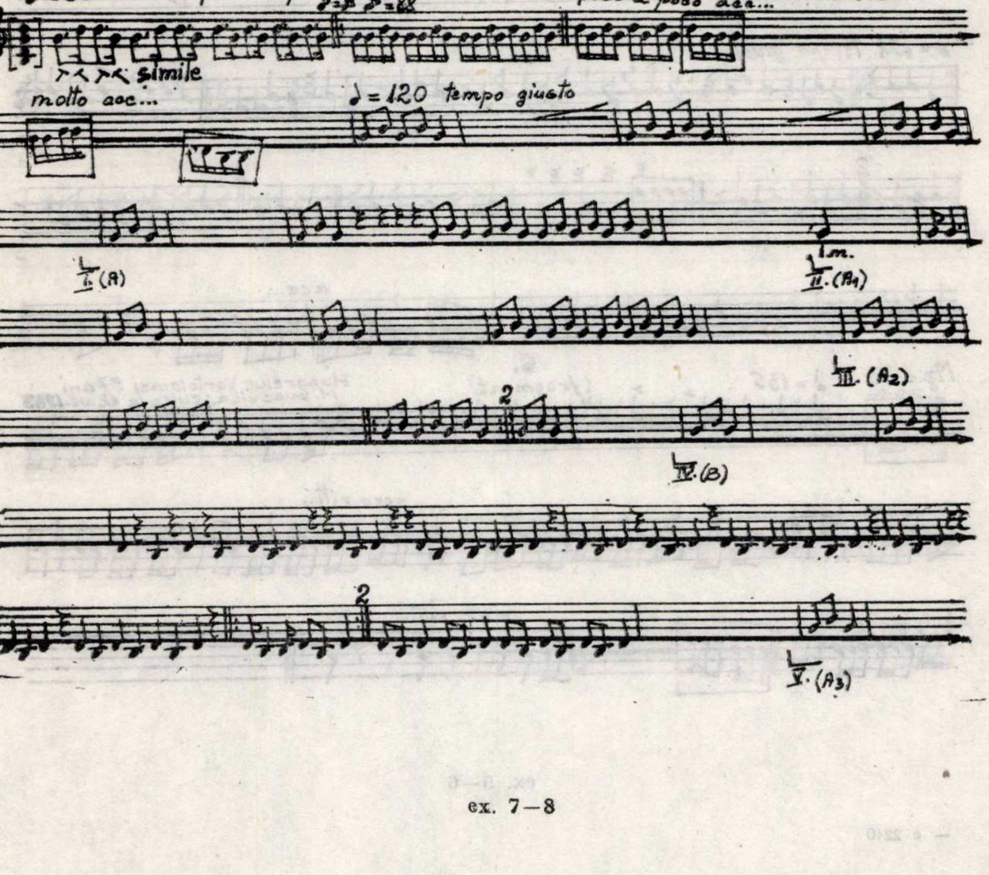
Dobreanu Toader 70 ani
M. Secu (jud. Neamț)
cules la 1.09.1983


♪=82
acc...
simile
𝅗𝅥=169
poco a poco rall...
♩=155 giusto
p
f
5

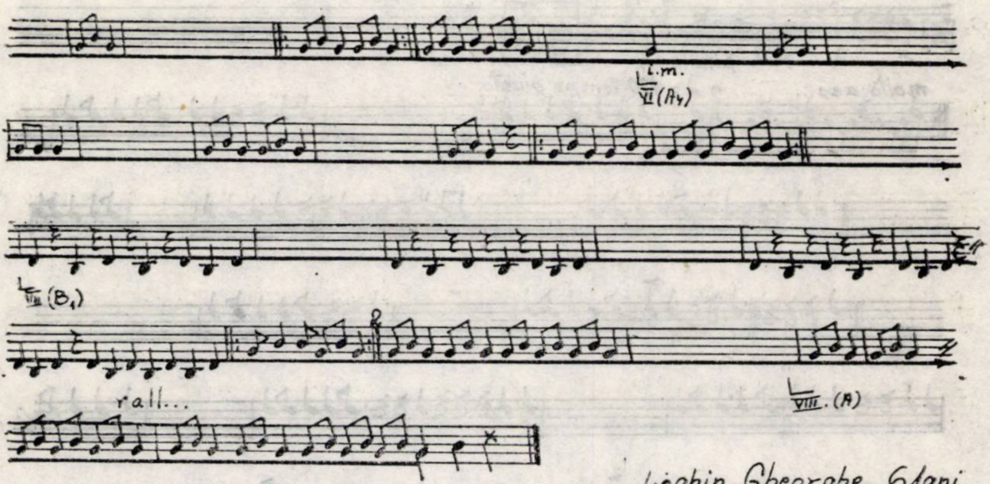
Mg. 1/10

8.

Știrban Aurel 23 ani
M. Putna (jud. Suceava)
Cules la 16.03.1983

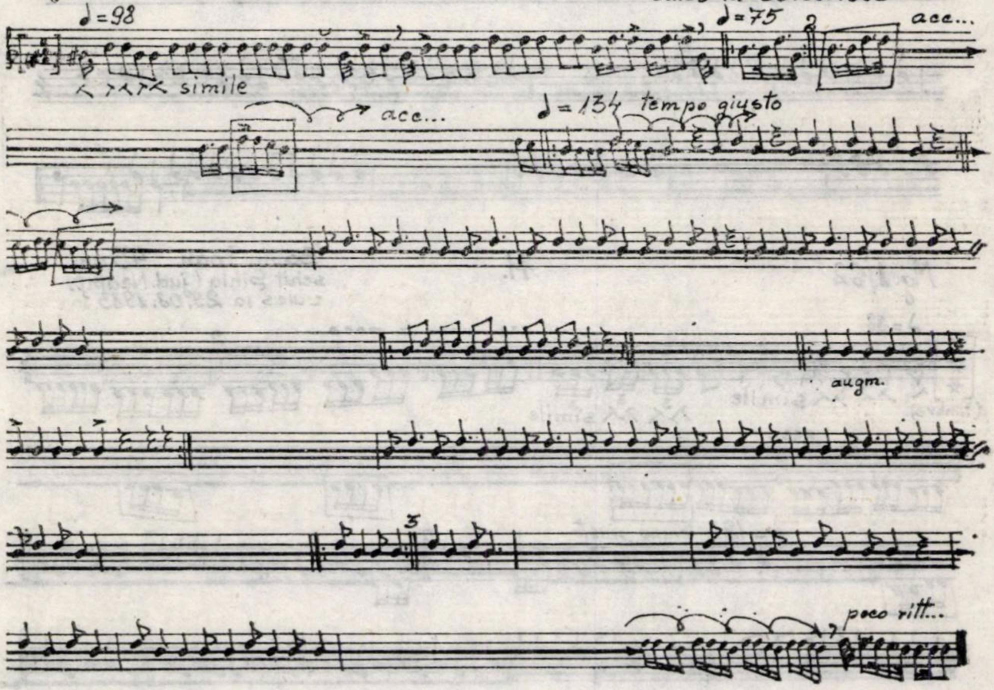

♪=68
poco a poco acc...
♪=♪ ♪=88
poco a poco acc...
simile
molto acc...
♩=120 tempo giusto
I.(A)
1m.
II.(A1)
III.(A2)
2
IV.(B)
2
V.(A3)

ex. 7—8


i.m.
VII (A4)
VIII (B1)
VIII. (A)
rall...

Mg. 2/8 9.

Loghin Gheorghe 61ani
sat Vînători (jud. Neamț)
cules la 30.08.1983

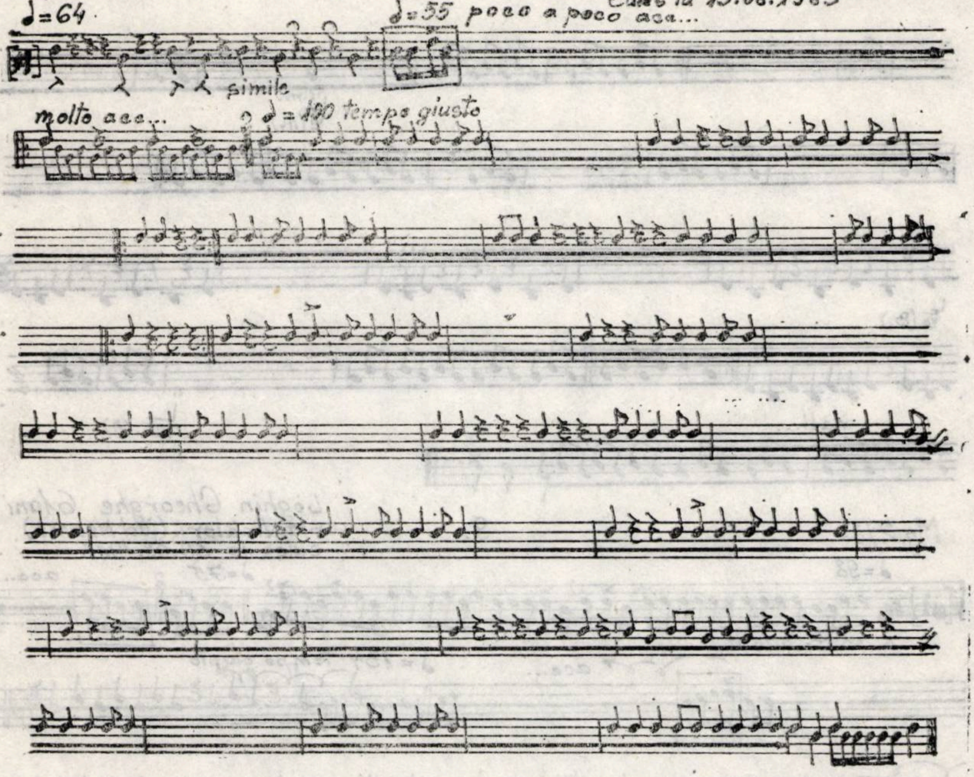

♩=98
simile
♩=75
acc...
acc...
♩=134 tempo giusto
augm.
poco ritt...

ex. 8—9

Mg 1/30

10.

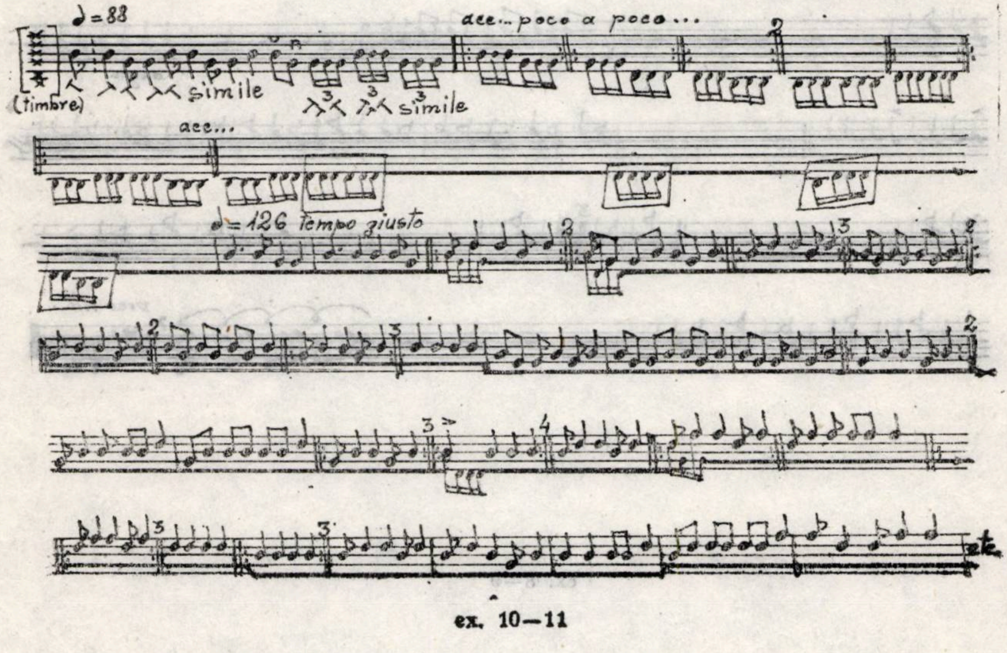
Popescu Antonia 59 ani
M. Vatra-Moldoviței (jud. Suceava)
cules la 15.08.1983


♩=64
♩=55 poco a poco acc...
simile
molto acc...
♩=100 tempo giusto

Mg. 1/62

11.

Savin Ioan 43 ani
schit Sihla (jud. Neamț)
cules la 29.08.1983


♩=88
(timbre)
simile
3
3
3
simile
acc... poco a poco...
acc...
♩=126 tempo giusto
etc.

ex. 10—11

Introducerea, avînd la bază un ritm liber, improvizatoric, ce prefigurează gruparea de ison, debutează de obicei într-un tempo lent și se desfășoară într-un tempo inconstant, cu fluctuații de viteză.

Debutul introducerii se face :

a) direct cu formula de ison ritmizată (v. anexa, ex. 3, 8), (v. [9], anexa, ex. 3) ;

b) cu anacruză și formule introductive anacruzice (v. anexa, ex. 7, 9), (v. [9], anexa, ex. 5) ;

c) cu formule mai ample, dar specifice (v. anexa, ex. 2, 5), (v. [9], anexa, ex. 4).

Specifice introducerilor sînt grupările ritmice punctate și trohaice, cele obținute prin tehnica de bătaie cu recul (v. [7], [9] — cap. VI), anume cele anapestice, sincopate sau în trioleți, precum și grupările libere de șaisprezecimi folosite în realizarea unor pasaje de virtuozitate desfășurate în arcuri arpegiate, profiluri melodice cu caracter de fantezie sau chiar pasaje polifonice. Ca element distinctiv al introducerilor menționăm *puntea* spre partea mediană, ce se constituie dintr-un pasaj de ostinato realizat cu formula definitivă de ison într-un mare accelerando, desfășurat pînă la atingerea unei anumite viteze și stabilirea pe o pulsație constantă. Introducerile sînt variabile ca extensiune și au un conținut expresiv, în funcție de temperamentul tocașului, virtuozitatea sa tehnică și coeficientul său de improvizație. Distingem în acest sens :

a) introduceri structurate în două momente nesegmentabile, și anume : *introducerea propriu-zisă*, alcătuită din repetarea liberă a unor formule introductive, și *puntea* spre partea mediană (v. anexa, ex. 7, 8, 10), (v. [9], anexa, ex. 2) ;

b) introduceri ce se rezumă doar la punte (v. anexa, ex. 3, 4), (v. [9], ex. 1, 7, 8, 9) ;

c) introduceri ample, cu caracter de fantezie, desfășurate în *etape de improvizație* distincte, delimitate prin cezuri (v. [9], anexa, ex. 4, 6), (v. anexa, ex. 2, 5, 9).

Construită dintr-un desen ritmic liber, desfășurat în fluctuații de tempo (accelerando, rittardando), *formula finală* poate fi :

a) pregătită printr-o suspensie sau formulă suspensivă sau printr-un rittardando al ostinato-ului ce alcătuiește interludiul (v. anexa, ex. 2, 3, 4, 5) ; (v. [9], anexa, ex. 5, 9, 10) ;

b) nepregătită, constînd în oprirea bruscă pe un accent de floare, ce realizează o cadență ritmică (v. anexa, ex. 7) ;

Ca extensiune și finalele sînt variabile, fiind alcătuite din :

a) o celulă sau sunet accentuat cu efect cadențial (v. anexa, ex.7) ;

b) o formulă restrînsă (v. anexa, ex. 2, 5) ;

c) adevărate code, urmate uneori de un interludiu şi o formulă postfinală (v. anexa, ex. 4, 6)

Partea mediană se prezintă fie ca o parte compactă, fie ca o grupare de mai multe secţiuni variabile ca dimensiune, număr şi structură interioară, despărţite de interludii ce se înlănţuie pe baza principiilor repetării variate şi a succesiunii libere. Fiecare secţiune mediană este alcătuită dintr-un şir de formule-flori [1]. ,,Interludiile'' [2], proprii producţiilor polifonice (cele ce au şi flori), construite din pasaje libere de ison, au rolul :

1) de a crea momente de relaxare (fizică) ;

2) structural : a) de a delimita formulele şi aşa variabile, uneori confuze ca structură, precum şi secţiunile mediane ;

b) de punte între două secţiuni mediane.

Interludiile pot lipsi, motiv pentru care le considerăm elemente auxiliare ale formei. Interludiile pot fi dinamizate prin :

a) transpunerea formulei de ison pe alte poziţii de înălţime ;

b) schimbarea formulei melodice de ison (v. anexa, ex. 4), (v. [9], anexa, ex. 8, 10) ;

c) variaţii de accentuare (v. [9], anexa, ex. 10) ;

d) variaţii timbrale (v. [9], anexa, ex. 10) ;

e) modificarea structurii ritmice a formulei de ison (v. [9], anexa, ex. 7, 10).

Partea mediană poate fi precedată de o *formulă cvasiiniţială* reprezentată printr-o formulă de floare-variantă cu apariţie unică în cadrul piesei sau prin cîteva bătăi izolate de floare (v. anexa, ex. 2, 5, 10, 11). De asemenea, şi secţiunile mediane pot fi precedate de formule cu funcţie de iniţială mediană (v. anexa, ex. 8).

Unităţile de construcţie a părţilor şi secţiunilor mediane sînt celula şi formula. Din punct de vedere structural, părţile mediane se prezintă ca :

1) înşiruire de formule despărţite sau nu prin interludii (v. anexa, ex. 7, 11) ;

2) alternanţă liberă de formule restrînse şi secţiuni mediane (v. anexa, ex. 4, 10) ;

3) înşiruire sau alternanţă de secţiuni mediane (v. anexa, ex. 2, 3, 4, 8, 9).

Secţiunile mediane se grupează la rîndul lor în :

1) secţiuni mediane cu structură fixă, ce repetă un număr mic de formule într-o ordine prestabilită sau liberă (v. anexa, ex. 5, 7, 8) ;

2) secţiuni mediane cu structură variabilă, ,,elastică'', compuse dintr-un număr variabil de formule, fiind uneori *amplificate interior*, prin intercalarea unor *pasaje de travaliu celular-motivic* (v. anexa, ex.2, 4), (v. [9], anexa, ex. 6). Tendinţa generală este a *nonrepetitivităţii*, generînd variaţii ale unei formule sau înşiruiri de formule diferite.

---

[1] Formulele ,,flori'' sînt formulele ritmice rezultate din polifonie latentă, deci din rezonanţa accentelor puternice (v. [7], [9]).

[2] Termenul de ,,interludiu'' l-am împrumutat din baladă pe baza unor asemănări structurale (v. [4]).

Din punctul de vedere al modului de succesiune a formulelor și secțiunilor mediane, distingem următoarele tipare de formă:

1) lanț variațional de formule (a, a_1, $a_2 \ldots$, a_n), (v. [9], anexa, ex. 2);

2) înșiruire liberă de formule delimitate sau nu de interludii (a, b, c, d, b_1, a_1, e, c, f, $\ldots$), (v. anexa, ex. 11);

3) alternanță binară de formule sau segmente ce se grupează în secțiuni-variante, după principiul de rondo $\overbrace{ab}^{A}\ \overbrace{a_1b_1}^{A_1}\ \overbrace{a_2b_2}^{A_2}$ etc. (v. anexa, ex. 2, 5, 9), (v. [9], anexa, ex. 1);

4) lanț variațional de formule grupate în secțiuni mediane sau segmente mai ample distincte: $\overbrace{aa_1\ldots a_i}^{A}\ \overbrace{a_j\ldots a_k}^{A_1}\ \overbrace{a_1\ldots a_n}^{A_2}$ etc. (v. anexa, ex. 7);

5) înșiruire liberă de formule și secțiuni mediane: a A_1 a_1 B abc ... (ex. 4);

6) înșiruire liberă de secțiuni mediane:
$\underbrace{a\ a_1\ b\ c}$ / int / $\underbrace{a_1\ c\ b\ a\ d}$ / int / $\underbrace{c\ b\ d\ a\ e}$ / int etc. (v. anexa, ex. 3);

7) alternanță ternară de secțiuni mediane, respectînd în mare tiparul de bar: A A_1 B A_2 A_3 B_1 etc. (v. anexa, ex. 8).

În cadrul părților mediane variația afectează atît formulele în sine, cît și secțiunile. Distingem astfel următoarele procedee de variație, grupate în două categorii:

1) *variații ce afectează formula în sine*:
   - a) *ritmică*: divizare, contopire, acumulare (v. anexa, ex. 2, 3 etc.), (v. [9]);
     - — augmentare (v. anexa, ex. 8), diminuție (v. anexa, ex. 4);
     - — accentuare (v. anexa, ex. 10), (v. [9], anexa, ex. 3, 4);
     - — numărul repetărilor unei celule în cadrul formulei (v. anexa, ex. 5, 11);
     - — lărgire interioară și segmentare a formulei în motive prin intercalare de pauze (v. [9], anexa, ex. 4, 6);
     - — inversare sau permutare a elementelor componente ale unei formule (v. [9]);
     - — fragmentare de formule (v. anexa, ex. 9)
   - b) *melodică*: — prin transpoziție (v. anexa, ex. 11), (v. [9], anexa, ex. 9);
     - — prin modificarea profilului (v. anexa, ex. 11), (v. [9], anexa, ex. 9).
   - c) *timbrală*: — prin schimbarea tehnicii de bătaie (v. [9], anexa, ex. 9).

2) *variații ce afectează secțiunea mediană*:
   - a) numărul repetărilor fiecărei formule;
   - b) ordinea repetării formulelor;
   - c) variație combinatorică (v. anexa, ex. 10), (v. [9], anexa, ex. 4).

Și pentru că o analiză de formă nu poate neglija problemele de *dinamică a formei*, vom stabili în cele ce urmează modul de realizare a culminațiilor în cadrul părților mediane. În această direcție distingem trei categorii de forme:

a) forme fără culminație (de culminație 0), (v. anexa, ex. 7);

b) forme cu un punct culminant — cazuri rare;

c) forme cu mai multe culminații, fiecare culminație fiind realizată la nivelul fiecărei secțiuni mediane. Aceste forme se desfășoară deci în *valuri tensionale*, fiind întîlnite frecvent.

Dinamica formei se realizează prin *contrast* și *gradație*. În cadrul repertoriului analizat am stabilit următoarele *contraste*:

a) contrast de nuanțe, obținut prin alternanță forte—piano (v. [7], ex. 4);

b) contrast ritmic și structural obținut prin:

— alternanță de motive sau formule ample cu formule obținute prin repetarea liberă a unei celule restrînse (v. anexa, ex. 5);

— alternanță de formule ritmice contrastante, ca de exemplu formule binare cu ternare (v. [9], anexa, ex. 5), formule binare cu formule heterogene (v. [9], anexa, ex. 8, 9), lanț de pătrimi cu formule divizate (v. anexa, ex. 2, 8), (v. [9], anexa, ex. 7) etc.;

— alternare de formule cu durată stabilă cu formule cu durată variabilă (v. anexa, ex. 9), (v. [9], ex. 4);

— extensiunea secțiunilor mediane (v. anexa, ex. 2, 4, 5).

Gradația se obține prin următoarele modalități:

1) variație, contrast (prezentate mai sus), sinteză ritmică [3] (v. anexa, ex. 4, 9);

2) *stretto* ritmic, în sens de:

a) restrîngerea spațiilor dintre celule în cadrul frazei și aglomerarea pulsațiilor din flori pînă la formule rezultate din divizare (v. anexa, ex. 8), (v. [9], anexa, ex. 3);

b) aglomerare de accente în isonul interludiillor prin succesiune de grupări de 8, 6, 4 șaisprezecimi (v. [9], anexa, ex. 10);

3) extensiunea secțiunilor mediane (v. anexa, ex. 5);

4) transpunerea melodico-timbrală treptată a formulelor de flori pe alte și alte poziții de înălțime, pornind din registrul grav spre acut, realizîndu-se astfel adevărate curbe melodico-tensionale (v. anexa, ex. 11).

III. *Despre ansamblurile de toace și clopote și despre implicațiile lor în arhitectonica semnalelor*

După cum am arătat într-un studiu anterior (v. [8]), în anumite ocazii se practică, la mănăstiri, semnalizarea prin *bătaia simultană de toace și clopote*. *Ansamblul percutat* ,compus din una pînă la patru toace de mînă, tochița din metal, toaca mare din lemn și clopote, are ca scop practic amplificarea volumului semnalului (ca sonoritate) și crearea unei atmosfere ceremoniale.

Semnalizarea prin bătaie simultană de toace și clopote, cu precădere cea din „săptămîna luminată”, se desfășoară în *suite tri- sau heptapartite de tip variațional.*

---

[3] Sinteză ritmică = formule rezultate din intersecția a două formule sau din acuplarea unor celule provenite din formule diferite în cadrul procesului de elaborare ritmică.

Forma exterioară a unei „stări" (părți din suită) se confundă cu forma interioară, putîndu-se distinge:

a) o formulă introductivă;
b) partea mediană;
c) o formulă finală.

Formula introductivă și cea finală sînt fixe în privința *ordinii de debut și încheiere a discursului fiecărui instrument din ansamblu*, prestabilite prin tradiție (nu prin tipic). Astfel, *debutul* unei stări se efectuează în ordinea: toaca de mînă (toacele de mînă), toaca mare, tochița, clopotele, după cum încheierea unei stări se desfășoară în ordinea: toaca de mînă, tochița, toaca mare, clopote. *Este exclusă deci din regulă simultaneitatea atacurilor și încheierilor*, formulele introductive și finale *desfășurîndu-se polifonic, în succesiune de atacuri, respectiv de cadențe*, deci *cvasiimitativ*.

Partea mediană este rezultanta suprapunerii aleatorii a producțiilor individuale ale fiecărui instrument, realizate în manieră proprie de către fiecare tocaș, monodică sau polifonică, și în viteză proprie. Efectul auditiv este spectaculos: *o desfășurare polifonică de polifonii*, căci producțiile realizate la fiecare toacă sînt în sine polifonice, cu *politempia și poliritmia caracteristică*, la care se adaugă *policromia timbrală* a ansamblului, în cadrul unui discurs eterogen, a cărui sonoritate este de un fermecător arhaism, după cum arhaică este concepția de îmbinare și evoluție a instrumentelor în ansamblu.

Am aplicat termenul de „desfășurare polifonică" evoluției unui astfel de ansamblu de instrumente din următoarele motive:

1) deși improvizația fiecărui tocaș se desfășoară în mod independent în cadrul grupului, totuși el se supune unor reguli precise de integrare în ansamblu;

2) maniera de desfășurare a discursului fiecărui tocaș transpune tehnica tradițională a muzicii psaltice, prin diferențierea celor două elemente caracteristice: isonul figurat și florile [7, 9].

Un argument în plus în favoarea opțiunii noastre pentru utilizarea termenului „desfășurare polifonică" este prezența unor forme de integrare în ansamblu mai evoluate, presupunînd colaborarea parțială a membrilor. Este vorba de grupuri conținînd trei toace de mînă, la care se remarcă tendința vădită de omogenizare a bătăilor toacelor de mînă prin stabilirea celor trei tocași la o pulsație unică și executarea unei formule (sau a unui număr restrîns de formule) fie deodată de către toți tocașii, fie alternativ, de către doi tocași, în timp ce al treilea susține și întărește figurația isonului (ex. Mănăstirea Prislop, județul Hunedoara).

Aspectele de polifonie pe care le prezintă ansamblurile de toace și clopote întregesc imaginea asupra polifoniei populare prezentă în literatura de specialitate [1].

BIBLIOGRAFIE

[1] ALEXANDRU, T., *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*, în vol. *Folcloristică, organologie, muzicologie*, București, Ed. Muzicală, 1980.
[2] BARTÓK, B., *Folkmusik der Rumänen von Maramureș*, Budapest, Ed. Musica, 1966.

[3] CERNEA, E., *Béla Bartók despre doina maramureșană*, în *Béla Bartók și muzica românească*, București, Ed. Muzicală, 1976.

[4] COMIȘEL, E., *Recitativul epic al baladei*, în ,,Supliment'', la rev. ,,Muzica'', nr. 6/1965.

[5] COMIȘEL, E., *Folclor muzical*, București, E.D.P., 1967.

[6] COMIȘEL, E., *Coordonate ale formei libere în creația folclorică*, în *Studii de muzicologie*, vol. XIV, București, Ed. Muzicală, 1979.

[7] CRISTESCU, C., *Toaca, utilizarea ei, considerații generale asupra repertoriului cules*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 19 — 20 (1983 — 1984), Cluj-Napoca, 1986.

[8] CRISTESCU, C., *Asupra unei ,,Ceremonii de primăvară'' — semnificații și funcții ale toacei* (în ms.).

[9] CRISTESCU, C., *Ritmul percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești* (în ms.).

[10] GEORGESCU, C. D., *Repertoriul pastoral — Semnale de bucium*, București, Ed. Muzicală, 1987.

[11] GEORGESCU, C. D., *Jocul popular românesc*, București, Ed. Muzicală, 1984.

[12] NICOLA, I. R., SZENIK, I., MÎRZA, TR., *Curs de folclor muzical*, partea I, București, 1963.

[13] SZENIK, I., *Structura formei în cîntecul popular*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 1, Cluj-Napoca, 1965.

[14] SZENIK, I., *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 12 — 13 (1976 — 1977), Cluj-Napoca, 1979.

[15] SZENIK, I., *Béla Bartók și unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale*, în *Anuarul de folclor*, II, Cluj-Napoca, 1981.

[16] ***, *Tipic bisericesc*, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1976.

LA FORME ARCHITECTONIQUE DES SIGNAUX DE SYMANDRE ; POLYPHONIES DE SYMANDRES

(Résumé)

L'auteur analyse l'architectonique des signaux de symandre, démarrant dans ce but, de point de vue méthodologique, du niveau macro-structurel vers de niveau micro-structurel.

Au niveau macro-structurel on distingue des *signaux monopartites* et *des suites variationnelles*. Chaque partie se présente, au niveau de la forme extérieure, comme une *forme libre fermée*, avec les fractions suivantes ; l'introduction, la partie médiane et la formule finale.

L'auteur surprend dans les moindres détails les articulations de la forme intérieure, de même que les modalités de variation et celles qui déterminent la dynamique de la forme — le contraste et la gradation.

Enfin, l'auteur aborde aussi la problématique des ensembles de symandres et cloches, avec leur implications dans l'architectonique des signaux.

L'étude comprend aussi une annexe avec des textes musicaux illustratifs, dont la transcription joint la notation traditionnelle à celle contemporaine.

MATERIALE

ION DIACONU – ÎN LUMINA UNOR DOCUMENTE INEDITE SAU MAI PUȚIN CUNOSCUTE

ALEXANDRU DOBRE

Recenta publicare a celor două volume din manuscrisele inedite ale lui Ion Diaconu[1] a avut darul să atragă din nou atenția specialiștilor asupra acestei personalități cu mari merite în cercetarea culturii populare românești, să evidențieze parcă și mai pregnant locul de frunte, cu notele sale specifice, pe care-l ocupă în contextul general al folcloristicii naționale.

După cum este bine știut, Ion Diaconu și-a desfășurat întreaga activitate ca profesor secundar la Focșani[2], ceea ce desigur i-a creat un statut aparte în mișcarea științifică românească, apropiindu-l – în ciuda tuturor încercărilor sale expres exprimate de a se detașa –, de condiția atît de numerosului și harnicului grup al folcloriștilor preoți și învățători sătești, cu care are multe contingențe. Preocuparea atît de insistentă a lui Ion Diaconu pentru culegerea folclorului, pînă la totala epuizare a repertoriului, dintr-o regiune restrînsă, ținutul Vrancei și al Rîmnicului Sărat, au accentuat impresia ce mai stăruie încă, și pe bună dreptate, asupra acestui loc aparte în folcloristica românească.

Cu toate acestea, Ion Diaconu nu a fost un cercetător izolat, rupt de mișcarea folcloristică națională și internațională, necunoscut în cercurile științifice sau ignorat de acestea. Opera și activitatea lui s-au bucurat, încă din timpul vieții, de aprecierea unor prestigioase personalități, fiind consacrată, așa cum vom vedea, de înalte așezăminte științifice. La rîndul său, Ion Diaconu a făcut eforturi dramatice pentru a-și depăși condiția sa de profesor de provincie, muncind fără preget, documentîndu-se, cum puțini au făcut-o în vremea lui, cu tot ceea ce era nou în bibliografia disciplinei, aplicînd cu rigoare, în cercetările de teren, metodologia cea mai avansată. A folosit cu pricepere și inteligență posibilitatea pe care o avea de a se afla permanent în legătură nemijlocită cu terenul și cu mediile folclorice, avantaj ce-i era de departe cel mai favorabil și datorită căruia putea să compenseze aparenta sa izolare de cercurile științifice din centrele mari ale țării, realizînd lucrări ce l-au impus atenției generale și care l-au consacrat definitiv în folcloristica românească.

Elev conștiincios și urmaș fidel al lui Ovid Densusianu, pentru care a nutrit un adevărat cult, Ion Diaconu desăvîrșește opera maestrului împingînd mai departe dominanta pozitivă a școlii la care s-a format și

---

[1] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, vol. III – IV. *Miorița*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Paula Diaconu Bălan, București, Editura Minerva, 1989.

[2] Date biografice mai detaliate la Iordan Datcu, *Folcloristul Ion Diaconu la 70 de ani*, în REF, 19 (1974), nr. 1, p. 61 – 64, reluate, în bună măsură, și în *Dicționarul folcloriștilor*, I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 172–174.

REF, tom 35, nr. 3–4, p. 239–248, București, 1990

pe care a ilustrat-o în mod exemplar. Concomitent, dată fiind natura contradictorie a personalității sale, sub impulsul complexelor și al dramei pe care a trăit-o, Ion Diaconu extinde acele laturi care au minat într-o oarecare măsură opera folcloristică a lui Ovid Densusianu și a școlii sale : judecarea, fără perspectiva constructivă atît de necesară și obligatorie pînă la un punct, a operei și activității înaintașilor ; exclusivismul în aprecieri ; incapacitatea unei priviri cuprinzătoare și obiective asupra ansamblului culturii populare românești, a sensurilor și semnificațiilor sale majore ; formularea unor concluzii cu caracter generalizator și declarat definitive și irevocabile pe temeiul unor fapte sau fenomene izolate, ridicate la rangul de criteriu unic; eliminarea totală din istoria folcloristicii românești a întregii contribuții a înaintașilor pe simplul considerent că în activitatea lor nu au aplicat metodologia de culegere inițiată și impusă de Ovid Densusianu la 1906 sau că mobilul interesului pentru cultura populară a fost de terminat de rațiuni, altele decît cele pur științifice ș.a.m.d. Abia sesizabile în opera lui Densusianu, aceste carențe de interpretare au fost mult exagerate de Ion Diaconu în lucrările sale de natură teoretică, ceea ce făcea pe un cercetător să aprecieze că atunci cînd ,,Ion Diaconu încearcă și scrie studii de teorie folclorică[...], alunecă în speculații de cele mai multe ori fără obiect''[3]. Nici alți exegeți nu sînt mai puțin exigenți față de opera de teoretician și culegător a lui Ion Diaconu, deși judecata lor ține seama în mai mare măsură de valorile reale conținute în activitatea de ansamblu a folcloristului focșănean[4].

Natura contradictorie a personalității lui Ion Diaconu, firea sa complexată, cu toate consecințele ce decurg din drama pe care o implică un astfel de caracter, în primul rînd în planul activității științifice, stau, după opinia noastră, la baza numeroaselor replieri ale cărturarului, cu renunțările și revenirile asupra unor opinii, judecăți sau orientări anterioare. Deși nu intenționăm să intrăm în detalii asupra acestei laturi a personalității folcloristului, pentru ca afirmația noastră să nu rămînă o simplă apreciere ,,impresionistă'' (utilizăm un termen din vocabularul curent al școlii lui Densusianu)[5], vom reaminti că, în primele sale lucrări, Ion Diaconu a demolat pur și simplu colecția de poezii populare a lui Vasile Alecsandri[6],pentru ca, ulterior, să-i dedice,în semn de omagiu, una din lucrările sale fundamentale[7]. Posibila explicație a acestei treceri de la o extremă la alta în aprecierea uneia și aceleiași lucrări, dar la o distanță de mai bine de trei decenii, ca fiind determinată de o anumită conjunctură, nu se susține. Este mai degrabă urmarea firească a caracterului labil al autorului, a ușurinței cu care, în întreaga sa operă, a îmbrățișat extremele. Această părere ne este întărită și de graba cu care Ion Diaconu s-a repliat în anii '40, îmbrățișînd fără rezerve orientările promovate de școala lui D. Caracostea. Or, este știut, D. Caracostea continuă în multe privințe direcția de cercetare impusă de Ovid Densusianu, dar în alte puncte, unele foarte importante, se situează la polul opus față de școala filologică. Și totuși, paradoxal dar adevărat, Ion Diaconu este cel care construiește puntea și face legătura, asigurînd astfel continuitatea între cele două direcții și școli care au dominat folcloristica românească a acestei prime jumătăți de veac.

---

[3] Gheorghe Vrabie, *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 317.

[4] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 501 — 505.

[5] Ovidiu Bîrlea, de pildă, este etichetat de Ion Diaconu drept ,,un impresionist al folklorului nostru'', apud Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, Tipografia ,,Cultura'', 1946, p. 118—119.

[6] Ion Diaconu, *Aspecte și direcții în folclorul românesc. Introducere* la *Folklor din Rîmnicul-sărat*, II, Focșani, ,,Tipografia Cultura'', 1934, p. III ș. u. ; idem, *Observări critice asupra problemei lăutarilor*, în *Folklor din Râmnicul-sărat*, III, Focșani, Tipografia ,,Cultura'' 1948, p. 5, ș.u. (În legătură cu scrierea numelui propriu al județului atragem atenția că, în mod constant, Ion Diaconu a scris ,,Rîmnicul-sărat''. Am respectat această notă proprie autorului).

[7] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei. Etnografie, folclor, dialectologie*, I, București, Editura pentru Literatură, 1969: ,,Omagiu primei colecții antologice de folklor poetic român care a publicat întîi din tezaurul etnografic al Vrancei: VASILE ALECSANDRI, *Poesii populare ale românilor* (adunate și întocmite de...)...''.

În sfîrșit, în creionarea dramei acestei personalități nu putem trece peste faptul că Ion Diaconu a fost împiedicat să-și desăvîrșească opera și s-o dea la lumină, așa cum o concepuse, de „timpul impropriu care rupe echilibrul sufletesc, ucide calmul meditativ și strivește posibilitatea materială a intelectualului de provincie, nesubvenționat" [8]. Izbucnirea celui de al doilea război mondial punea astfel stavilă închegării unei opere de proporții monografice, dar drama folcloristului va continua. Numeroase lucrări îi rămîn în manuscris, altele doar în faza de proiect [9].

Cu toate că majoritatea lucrărilor i-au fost publicate, iar acțiunea de retipărire sau de dare la lumină a operei inedite continuă, cu toate că despre Ion Diaconu s-a scris foarte mult, cel mai adesea cu înțelegerea cuvenită și judecată obiectivă [10], o cercetare mai amănunțită și o expunere cuprinzătoare a activității și operei acestui atît de merituos și interesant cărturar ne lipsește încă. Fără a-i diminua contribuția, reală și de mare valoare, la progresul cercetărilor în domeniul culturii populare, latura contradictorie a personalității și operei lui Ion Diaconu fac ca această figură reprezentativă a folcloristicii românești să devină și mai interesantă, mai atractivă, mai plină de sensuri, caracteristică pentru o mai largă categorie de investigatori ai fenomenului spiritualității tradiționale românești.

Din această perspectivă, credem că orice document inedit, orice adăugire la cunoașterea vieții și activității folcloristului focșănean va constitui o contribuție care să faciliteze mai buna și corecta situare în context a operei sale.

În cele ce urmează ne propunem să reproducem cîteva documente inedite sau mai puțin cunoscute care atestă modul de receptare a operei lui Ion Diaconu, prestigiul de care acesta s-a bucurat printre contemporanii săi. Aceste aprecieri se adaugă celor deja semnalate cu cîtva timp în urmă de Iordan Datcu [11], astfel încît imaginea se va întregi, va căpăta mai multă consistență.

---

[8] Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, p. 161.

[9] O enumerare a acestora la Iordan Datcu, *Folcloristul Ion Diaconu la 70 de ani*, *loc. cit.*, p. 64. Ion Diaconu însuși amintește cîteva proiecte în *Reflexiuni...*, *loc. cit.*, p. 11–12.

[10] V. principalele trimiteri bibliografice la Iordan Datcu și Sabina Cornelia Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*, I, p. 174 și Iordan Datcu, *Dicționarul folcloriștilor*, II, București, Editura Litera, 1983, p. 224.

[11] Iordan Datcu, *Focloristul Ion Diaconu...*, *loc. cit.*, p. 63.

Activitatea şi opera lui Ion Diaconu s-au bucurat de recunoaşterea celui mai înalt for ştiinţific şi de cultură al ţării, Academia Română premiindu-i două dintre lucrările publicate.

Astfel, în şedinţa generală publică de la 30 mai 1936, volumul al II-lea din *Folklor din Rîmnicul-sărat*[12] este distins cu o parte din „Premiul statului Eliade Rădulescu"[13], pe baza raportului de apreciere şi recomandare întocmit de Theodor Capidan.

Opera premiată a lui Ion Diaconu este alcătuită, ca de altfel majoritatea lucrărilor sale, din două părţi distincte : o *Introducere*, în care se va ocupa de *Aspecte şi direcţii în folklorul românesc*, şi colecţia propriu-zisă, în care sînt consemnate balade, colinde şi cîteva „texte folklorice", comentarii ale informatorilor pe marginea unora dintre piesele înregistrate. În capitolul introductiv, Ion Diaconu realizează, aşa cum se va aprecia mai tîrziu, „cea dintîi istorie a colecţiilor de poezie populară care s-a dovedit deosebit de utilă, mai cu seamă pentru cei ce începeau iniţierea în acest domeniu"[14]. Aproximativ în aceiaşi termeni era elogiată lucrarea şi la data apariţiei ei : „. . . un preţios istoric şi o foarte judicioasă critică a culegerilor de poezie populară la români"[15]. Acum Ion Diaconu îşi va dezvălui toate calităţile, dar şi lacunele de care aminteam la începutul acestor rînduri. Va dovedi o temeinică cunoaştere a bibliografiei de specialitate românească şi internaţională şi o capacitate de sinteză notabilă, fixînd, în linii mari, corect, principalele faze ale evoluţiei metodologiei de culegere a folclorului românesc, o aproximativ justă încadrare în contextul mai larg al folcloristicii internaţionale. Este de menţionat, de asemenea, modul de apreciere a valorii colecţiilor noastre de folclor, dar din păcate judecata nu are în vedere decît un singur criteriu : acela al transcrierii fonetice. Ion Diaconu remarcă, pentru prima dată, interesul unor culegeri publicate anterior şi subliniază, poate prea apăsat, rolul şi locul contribuţiei lui Ovid Densusianu în stabilirea unei metodologii ştiinţifice de culegere a materialului folcloric.

În prima parte a raportului său, Theodor Capidan rezumă opiniile lui Ion Diaconu cu privire la evoluţia metodologiei de culegere a materialului folcloric, fără să expună vreo opinie critică. „Lucrarea *Folklor din Rîmnicul-Sărat* II cuprinde un număr de balade şi colinde cu cîteva texte, precedate de o introducere, în care autorul urmăreşte evoluţia ideii conducătoare în cercetările folclorice la noi, începînd din prima jumătate a secolului al XIX-lea pînă azi. Însemnătatea literaturii populare a fost recunoscută, în treacăt, de Eliade Rădulescu, dar mai cu seamă de M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi, care au atras luarea aminte asupra comorilor ascunse în sufletul țăranului român. Cu toate acestea, interesul pentru studiul literaturii populare s-a trezit abia după publicarea baladelor lui Vasile Alecsandri. De aici înainte, însuflețirea pentru acest gen de preocupări devenea cu atît mai mare, cu cît însemnătatea literaturii populare pentru documentările istorice se exagera, iar pregătirea științifică pentru disciplina folclorică era necunoscută. Pe atunci ca și astăzi, în cele mai multe cazuri, elevii de școli primare sau secundare strîngeau materialul folcloric, iar dascălii îl publicau".

---

[12] Ion Diaconu, *Folklor din Rîmnicul-sărat*, II, MCMXXXIV, XCV+99 p.

[13] Cu acelaşi premiu au mai fost distinse următoarele lucrări: D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* şi *Santa Cetate — între utopie şi poezie*, raportor Sextil Puşcariu; Mihail Lungeanu, *Poveşti pentru tineri şi bătrîni*, *Făpturi şi năstimiri. Mituri şi legende pentru copii* şi *Comoara lui Prâslea*, raportor I. Al. Brătescu-Voineşti; Al. T. Stamatiad, *Peisagii Sentimentale — Poeme*, raportor Mihail Sadoveanu; Sandu Teleajen, *Turnuri în apă*, raportor Mihail Sadoveanu.

[14] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, p. 505.

[15] Ion Muşlea, *Bibliografia folklorului românesc pe anul 1935*, în „Anuarul Arhivei de Folklor", IV, Bucureşti, 1937, p. 249.

În continuare, raportul lui Theodor Capidan relevă, ca merite principale ale lucrării lui Ion Diaconu, tocmai acele direcții de cercetare și de metodologie promovate, după Ovid Densusianu, de Dim. Gusti și D. Caracostea în strădania lor de a da o nouă orientare preocupărilor pentru ansamblul vieții celor ce alcătuiau masa poporului român. „Întreaga expunere — notează Th. Capidan —, făcută după o metodă riguros științifică și pe temeiul unui bogat material documentar, arată că autorul, care este cunoscut și prin alte lucrări de acest gen, stăpînește bine faptele în legătură cu problema metodologiei folclorice. În curent cu cele mai de seamă publicații străine de specialitate, autorul, după ce studiază problema sub toate aspectele, arată condițiunile în care trebuie să se culeagă materialul folcloric, insistînd asupra faptului că grija de formă trebuie să preocupe pe un bun culegător tot atît de mult ca și aceea de fond. Sub acest raport, dînsul relevă interdependența organică ce există între grai și creația folclorică. Ea se arată și în muzicalitatea graiului, o particularitate strîns unită cu structura sufletească a individului, în ceea ce limba are mai intim și mai subtil în desfășurarea ei dinamică. Această muzicalitate a scăpat cercetărilor de pînă acum. Ea nu se va putea realiza decît o dată cu perfecționarea aparatelor fonografice, care vor putea înregistra melodia graiului în nuanțele ei cele mai subtile. În schimb, încercările de înregistrare a versului popular, sub aspectul muzical, au realizat, după cum observă autorul, progrese mulțumitoare". Încheindu-și raportul, Th. Capidan trage o concluzie cu valabilitate generală, de natură să indice încă de pe acum, de la 30 mai 1936, viitoarele preocupări, programul și metodologia Comisiei de Folclor a Academiei Române, despre care vom discuta cu un alt prilej. „Ținînd seama de mijloacele care ne stau, în prezent, la îndemînă — conchide Th. Capidan —, noi trebuie, de aici înainte, să procedăm metodic la explorarea materialului folcloric. În felul acesta, vom reuși să scoatem la iveală toate variantele cu ajutorul cărora, mai tîrziu, vom putea reconstitui motivele-tip din creațiunile populare. Deocamdată, un început fericit în această direcție ne prezintă lucrarea de față, care merită să fie răsplătit de Academie cu premiul solicitat" [16].

Pentru cercetătorul familiarizat cu mișcarea folcloristică din anii 1930 – 1940 este clar că, în raportul său, Th. Capidan remarca tocmai acele idei din opera lui Ion Diaconu care intrau în vederile noii direcții ce se contura acum prin strădania mai veche a lui D. Gusti și a școlii sociologice de la București, prin efortul lui D. Caracostea de a da o nouă orientare cercetărilor în domeniul culturii populare.

---

[16] Academia Română, *Anale*, tomul LVI, ședințele din 1935–1936, București, 1937, p. 197.

D. Caracostea avea în vedere realizarea sintezei și generalizarea în plan teoretic a problemelor fundamentale ale culturii populare, elaborarea tipologiei și a colecției naționale. În atingerea acestui scop, de foarte mare folos îi era experiența și cîștigul material și metodologic al școlii lui Ovid Densusianu, pe care înțelegea s-o continue în principalele ei articulații, dar ridicînd-o pe o treaptă superioară sub raportul interpretativ și instituțional. Activitatea și opera lui Ion Diaconu, ca și acelea ale lui C. Brăiloiu și Ion Mușlea, răspundeau perfect acestor intenții, așa explicîndu-se, în bună parte, interesul pe care D. Caracostea și Secția literară a Academiei Române l-au purtat celor trei folcloriști, încurajarea pe diferite căi a activității lor, consacrarea operei lor științifice.

Către această constatare ne îndrumă și faptul că lui Ion Diaconu îi este acordat pentru a doua oară o parte a „Premiului statului" Eliade Rădulescu. Premierea are loc în condiții nu tocmai în concordanță cu litera regulamentului, știut fiind faptul că, de regulă, Academia respingea de la publicare și premiere acele lucrări care, inițial, au făcut obiectul unei teze de doctorat. Iar lucrarea lui Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, a fost o teză de doctorat [17].

În arhiva înaltului așezămînt științific și de cultură al țării se află procesul-verbal al Secțiunii literare din 25 mai 1948, scris de mîna lui D. Caracostea, în care este consemnată decizia cu privire la acordarea premiilor Academiei Române ce urmau să fie decernate în anul 1948. Reproducem în întregime acest document, după știința noastră inedit: „Secțiunea literară a fost convocată în ședința de la 25 mai 1948 pentru a alege lucrările de premiat. Au fost prezenți: C. Rădulescu-Motru, G. Murnu, I. Petrovici, T. Capidan, I. Petrovici [notat a doua oară — n.n., A.D.], Șt. Ciobanu, P. Antonescu, I. Iordan și D. Caracostea.

Luîndu-se în discuție lucrările prezentate la *Premiul statului Eliade-Rădulescu* de 50 000 lei, divizibil, au fost premiate cu cîte 15 000 lei lucrările următoare: *I. Diaconu*, Reflexiuni asupra cîntecului și versului popular, raportor D. Caracostea; *Gh. I. Georgescu-Buzău*, Mihail Kogălniceanu, în[n]oitorul, raportor D. Caracostea; *Lucian Voiculescu*, Oedip de George Enescu, raportor I. Petrovici și *N. Lascu*, Academia Română și traducerile din clasicii antici [18], acesta cu 5 000 lei" [19].

Ședința pentru decernarea premiilor Academiei Române a avut loc la 5 iunie 1948. D. Caracostea. N. Bănescu și Gh. Ionescu-Sisești,

[17] Focșani, Tipografia „Cultura", 1946, 166 p.

[18] În documentul citat nu se indică cine urma să întocmească raportul de recomandare.

[19] *Arhiva Aacademiei Române*, Dos. A-3, 1948, fila 180. În continuarea procesului verbal al Secțiunii literare consemna: „*Marele premiu Hamangiu* de 10 000 lei a fost acordat d-lui C. D. Papastate pentru lucrarea sa V. Alecsandri și E. Negri cu un jurnal inedit al poetului. Raportor, D. Caracostea. *Premiul Dr. C. Păcuraru-Bianu* de 5 000 lei a fost împărțit între d-nii Al. Dima, 3 000 lei pentru lucrarea G. Ibrăileanu, concepția estetică. Raportor, T. Vianu și Șt. Popescu, Critice (1947), 2 000 lei [nu se menționează raportorul — n.n., A.D.].

Premiul V. Adamachi de 5 000 lei a fost acordat d-lui C. Micu pentru eseurile și lucrarea sa Către o nouă filosofie a naturii. Raportor, I. Petrovici.

La premiul *Torouțiu* de 3 000 lei neprezentîndu-se nici o lucrare, el este atribuit volumului Amurguri vechi de I. Ojog. Secțiunea s-a ocupat și de alegerea unui membru în comisia bibliotecii și a fost recomandat I. Petrovici. ss. D. Caracostea" *(ibidem)*.

în calitatea lor de secretari ai secțiunilor literară, istorică și științifică, au luat cuvîntul „pentru a face dări de seamă despre premiile secțiunilor respective și a ceti pasagii mai caracteristice din rapoartele despre scrierile premiate" [20]. După aceasta — se menționează în procesul-verbal al ședinței —, Andrei Rădulescu, președintele Academiei Române, „proclamă pe rînd premiile acordate, după care exprimă călduroase felicitări concurenților premiați, care se află de față, dorindu-le ca distincțiunea ce li s-a acordat de Academie să constituie un îndemn și la alte realizări" [21].

În prima parte a raportului său despre lucrarea lui Ion Diaconu, D. Caracostea face o apreciere cu caracter general asupra activității și meritelor profesorului focșănean, subliniind tocmai acele aspecte specifice care l-au particularizat în ansamblul mișcării folcloristice naționale, dîndu-i nota de originalitate. „Domnul I. Diaconu — notează D. Caracostea — reprezintă în folclorul nostru un tip de cercetător care merită toată atenția : el unește pregătirea filologică și calitățile explorării sistematice pe teren cu interesul viu pentru controversele teoreticienilor străini, nu pentru a imita, ci pentru a preciza situația și problemele proprii ale materialului nostru poporan. Relevez în activitatea sa o dezvoltare organică, prin cercuri concentrice, din ce în ce mai largi. Adînc rădăcinat în județul său originar, el explorează de aproape două decenii ținutul Vrancei, apoi extinzîndu-și treptat cercetarea la ținuturile înconjurătoare. A dat astfel lucrări devenite indispensabile cercetătorului. Prima sa lucrare, *Ținutul Vrancei*, apărută în 1930 în colecția de filologie și folclor a regretatului O. Densusianu [22], unește observarea particularităților dialectale cu aspectele etnografice și dă un bogat material de literatură poporană. Relevez că aici avem pentru întîia oară o icoană completă despre răspîndirea și tipurile *Mioriței* într-un ținut arhaic. Pe calea deschisă aici, d. Diaconu a explorat apoi folclorul din Rîmnicu Sărat [23]. Paralel cu această activitate pe teren, d. Diaconu și-a lărgit mereu orizontul, studiind problemele actuale ale folclorului, îndeosebi în ce privește creațiunea poporană. Astfel, a publicat în *Anuarul arhivei de folclor a Academiei* noastre, în 1935, o prețioasă contribuție *Psihologia și creația populară* [24], apoi *Orientări folclorice* [25] și *Aspecte și direcții în folclorul românesc* [26], toate temeinic documentate" [27].

Urmează, în referatul lui D. Caracostea, un pasaj însemnat cu creion albastru pe margine, ceea ce indică faptul că acesta se afla în atenție pentru a fi prezentat în cadrul ședinței din 5 iunie. Aici D. Caracostea se oprește asupra lucrării premiate, subliniindu-i principalele merite. Constatăm, cu acest prilej, că Ion Diaconu își prezentase inițial lucrarea pentru premiul Năsturel, dar, probabil cu acordul sau la inițiativa lui Caracostea, lucrarea a fost mutată la Premiul Eliade Rădulescu. Din motive pe care le vom înțelege cu ușurință, Premiul Năsturel Herescu a fost acordat lucrării lui G. G. Bezveconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia* [28].

---

[20] *Ibidem*, fila 353.

[21] *Ibidem*, fila 353—353^v.

[22] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, I, București, Institutul de Filologie și Folklor, 1930, CXI + 288 p.

[23] Ion Diaconu, *Folklor din Rîmnicul-sărat*, I, Focșani, Tipografia „Cultura", 1933, XLIV + 81 p.; II, 1934, XCV + 99 p.; III, 1948, 86 + 117 p.

[24] Ion Diaconu, *Psihologie și creație populară*, în *Anuarul Arhivei de Folklor*, publicat de Ion Mușlea, III, București, Imprimeria „Cartea românească", 1935, p. 7—23.

[25] Ion Diaconu, *Orientări folklorice* (Precizări bibliografice), vol. I—II, Focșani, 1941—1942. Extras din revista „Ethnos", an I, fasc. 1 și 2, p. 309—330, și, respectiv, 213—232.

[26] Ion Diaconu, *Aspecte și direcții în folklorul românesc. Introducere* la *Folklor din Rîmnicul-sărat*, II, p. III—XCV.

[27] D. Caracostea: **Ion Diaconu**, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, 1946, referat de recomandare pentru Premiul statului Eliade Rădulescu, ms. inedit în Arhiva Academiei Române, Dos. A-3, 1948, filele 362—362^v.

Dar să continuăm să urmărim expunerea lui D. Caracostea din referatul special despre cartea lui Ion Diaconu : „Ultima sa lucrare : *Reflexiuni despre cîntecul popular*, prezentată la premiul Năsturel, supune unui examen critic istoria părerilor despre cîntecul poporan, cu scopul de a ajunge la o definiție potrivită realităților de la noi [29]. Pentru aceasta, discută cu pătrundere controversele principalelor direcții actuale : de o parte producția în popor, de alta recepțiunea populară, prima reprezentată de școala lui J. Pommer, cea de a doua de școala lui J. Meier. Apoi se oprește, cum se și cuvenea, la direcția etnografică și sociologică a lui H. Naumann, subliniind primatul individului înzestrat" [30].

Față de conținutul lucrării pe care o recomanda, D. Caracostea are și unele rezerve. O parte dintre acestea privesc anume scăpări bibliografice pe care le consideră importante pentru clarificarea problemelor abordate : „Sînt în discuția aceasta, precizează D. Caracostea, și unele lacune, nu sînt cercetate, de pildă, părerile lui B. Croce din studiul său despre poezia populară și poezia artistică. De asemenea și în definiția conceptului de popor ar fi fost utile vederile lui Sombact [descifrare nesigură — n.n.,A.D.]. Dar aceste lipsuri (de altminteri reduse), atenuează Caracostea, nu scad valoarea lucrării" [31].

Atît numai despre lucrarea propusă la premiere pentru că, în continuare, D. Caracostea atrage atenția, așa cum a făcut-o și la început, asupra personalității candidatului și a condițiilor speciale în care lucrează. „Cînd te gîndești că autorul, profesor secundar, lucrează în provincie unde trebuie să-și procure singur lucrări, adesea greu de procurat chiar și în capitală, îți dai seama că activitatea sa este semnul unei adevărate chemări, pe care Academia Română trebuie s-o recunoască, mai ales astăzi cînd simțim atît de mult nevoia unei largi colaborări cu cercetătorii calificați. Pentru munca rodnică timp de două decenii și pentru valoarea ultimei sale lucrări, propun să se acorde d-lui I. Diaconu Premiul statului Heliade Rădulescu. ss. D. Caracostea"[32].

---

[28] Raportor general, D. Caracostea reținea din referatul lui I. Nistor asupra acestei lucrări următorul pasaj semnificativ: „Cartea prezentată de d. Bezveconi la premiul Năsturel merită toată atenția noastră. Ea pune la îndemîna cercetătorilor români un material de informație, pe cît de interesant pe atît de variat și prețios ca izvor istoric... Lucrarea umple un gol în literatura noastră istorică. De aceea cred că ea merită toată aprecierea noastră. Din toate aceste considerațiuni, îmi îngădui de a o recomanda cu toată căldura pentru premiul Năsturel de 4 000 lei; și aceasta cu atît mai mult cu cît contribuțiuni istorice din izvoare rusești, privitoare la istoria română, sînt pe cît de dorite, pe atît de bine venite" (*ibidem*, fila 365).

[29] Numai această frază, din întreg pasajul însemnat pe margine cu creion albastru, a fost inclusă de Caracostea în raportul general (*ibidem*, fila 366).

[30] D. Caracostea: **Ioan Diaconu,** *Reflexiuni...*, *loc. cit.*, fila 362.

[31] *Ibidem*, filele 362 —363.

Și acest pasaj este însemnat pe margine cu creion albastru. Cu foarte mici modificări, este reprodus integral în raportul general întocmit tot de D. Caracostea[33].

Aruncînd o privire de ansamblu asupra raportului special al lui D. Caracostea, precum și asupra pasajelor din acesta pe care el însuși le-a reținut și le-a inclus în raportul general, vom observa două lucruri ce ni se par demne să fie reținute. D. Caracostea se referă prea puțin la conținutul propriu-zis al lucrării și nu se oprește deloc asupra concluziei la care ajunge Ion Diaconu în urma atît de amănunțitului și stufosului său demers bibliografic : definiția cîntecului popular. În concepția lui Ion Diaconu cîntecul popular „Este un produs îmbinat muzical-poetic, originea stîndu-i numai în forța de plăsmuire a individului talentat, perfect anonim pentru masa etnică largă, însă cunoscut de grupul redus al satului în momentul compunerii inițiale. El nu are conștiința personalității creatoare, săvîrșind arta gratuit. Pleacă din obștea rurală rămasă fără abatere pe deplin în cadrele sufletești primitive, într-o totală lipsă de artă evoluată. Produsul său artistic este exprimat prin virtualitatea limbii autentic populară — departe de aspectul savant, evoluat, al limbii de cultură — și răsfrînge prin moduri stilistice proprii masei rurale toată viziunea ei asupra vieții ; e transmisibil numai oral, întotdeauna *cîntat*, printr-o întinsă răspîndire în spațiul etnic, diversificîndu-se neîncetat în timp prin contaminări, cîtă vreme obștea țărănească își păstrează conturul sufletesc propriu. Se anemiază în clipa întretăierii cu poezia și muzica de artă și va pieri cînd pătura rurală se va preface prin unificarea progresivă cu vieața civilizată contemporană"[34].

În oricare alte condiții și oricăruia dintre recenzenți această definiție, ca și multe altele dintre problemele ridicate de Ion Diaconu, ar fi fost o bună ocazie pentru o discuție mai amplă asupra aspectelor abordate, de altfel foarte importante pentru folcloristică. S-ar putea ca Ovidiu Bîrlea să aibă dreptate atunci cînd susține că „Definiția la care ajunge după acest lung preambul bibliografic este în esență cea dată de Caracostea în *Ce ne este cîntecul poporan* (1941), cu unele întregiri care de fapt se subînțeleg (scăderea și dispariția lui sub înrîurirea literaturii culte și în procesul de urbanizare)"[35]. După opinia noastră, altele au fost rațiunile pentru care D. Caracostea a insistat pentru premierea lui I. Diaconu, de unde și modul anume în care și-a conceput și prezentat referatul de recomandare. Folcloristul focșănean se afla de mai multă vreme în atenția lui D. Caracostea care, tocmai în această perioadă, făcea eforturi lăudabile pentru a dinamiza activitatea Comisiei de Folclor a Academiei Române și a realiza principalul obiectiv al acesteia : colecția națională de folclor. În vederile lui D. Caracostea intra și înființarea unor secțiuni ale comisiei la Cluj, la Iași și la Focșani. Vorbind despre Ion Diaconu, în legătură cu înființarea Comisiei de Folclor a Academiei Române, D. Caracostea făcea, în ședința din 8 iunie 1946, această apreciere foarte măgulitoare : „De asemenea am hotărît să înființăm atunci cînd vom avea mijloace o secțiune și pentru regiunea arhaică reprezentată prin Vrancea, unde avem în persoana d-lui I. Diaconu un harnic și priceput cercetător pe teren, care a și fost premiat de Academie pentru aceste merite" [36]. O a doua acțiune de premiere a acestui vrednic cercetător avea să însemne, în primul rînd, un sprijin material imediat și, în al doilea rînd, o consolidare a recunoașterii și consacrării operei sale științifice.

---

[32] *Ibidem*, fila 363.

[33] *Arhiva Academiei Române*, Dos. A-3, 1948, fila 366; D. Caracostea a modificat doar pasajul final, care aci are următoarea formulare: „Pentru munca rodnică timp de două decenii și pentru valoarea lucrării prezentată la premiu, propun să se acorde d-lui I. Diaconu premiul statului Eliade-Rădulescu. Premiul fiind divizibil, comisiunea a acordat d-lui I. Diaconu 15 000 lei din premiul Eliade-Rădulescu".

[34] Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular, loc. cit.*, p. 142.

[35] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii*. . ., loc. cit., p. 505.

Dacă am reușit să intuim corect mecanismul intern de funcționare a înaltului așezămînt științific și de cultură al țării, ar fi urmat pasul următor : alegerea lui Ion Diaconu ca membru corespondent al Academiei Române. Ne îndreptățește către această ipoteză și faptul că alți doi dintre folcloriștii noștri, C. Brăiloiu și Ion Mușlea, pe care D. Caracostea se bizuia în activitatea ce urma să fie dezvoltată în cadrul Comisiei de Folclor, fuseseră deja aleși membri corespondenți ai Academiei Române.

În sfîrșit, trecînd din domeniul ipotezelor în acela al faptelor reale, consemnăm reluarea de către D. Caracostea a aprecierilor despre activitatea lui Ion Diaconu. Prezentînd, la 28 mai 1947, *Raportul asupra Arhivei de Folclor*, D. Caracostea făcea o trecere în revistă a specialiștilor pe care Academia poate conta : „Enumeră printre cei din țară, în afară de dl. Ion Mușlea, pe domnii Petre Caraman, de la Iași, și Ion Diaconu, profesor secundar la Focșani, unde vor înființa secțiuni ale Arhivei de Folclor" [37].

Reorganizarea Academiei din 1948 a dat o altă direcție acestor preocupări, iar inițiativele lui D. Caracostea au fost abandonate. Ceea ce rămîne totuși ca o pagină de istorie a folcloristicii și culturii românești este prestigiul și recunoașterea de care Ion Diaconu s-a bucurat în acest timp.

Ion Diaconu rămîne un clasic al folcloristicii românești, iar opera sa una dintre cele mai însemnate contribuții la cunoașterea culturii noastre populare. Valorificarea integrală a operei lui Ion Diaconu și punerea în circuitul general a acesteia constituie o sarcină de mare însemnătate a folcloristicii contemporane. De aceea personalitatea complexă a acestui cărturar, cu notele sale atît de specifice, merită toată atenția.

---

[36] *Analele Aacdemiei Române*, Dezbaterile, tomul LXV, 1945—1946, București, Tipografia, „Bucovina" IE Torouțiu, 1947, p. 382.

[37] *Arhiva Academiei Române*, Dos. A-3, 1947, fila 280^v.

RELAȚII INTERETNICE ȘI PROCESE DE MEDIERE ÎN ARTA TRANSILVANĂ A OLĂRITULUI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

HORST KLUSCH

Jucînd rolul unui adevărat creuzet de topire a tradițiilor autohtone împreună cu influențele recognoscibile din sud (Peninsula Balcanică, Italia), din vest (Europa centrală și occidentală) și din est (Asia de sud și Asia Mică), Transilvania a produs, de-a lungul secolelor, nenumărate opere de artă (ceramică), păstrate pînă astăzi în toată splendoarea și varietatea lor.

Dacă urmărim evoluția formelor cîtorva din vasele ceramice românești — cum ar fi oalele, ceștile, străchinile și urcioarele — putem stabili că structura vaselor noastre de astăzi poate fi recunoscută limpede încă din exemplarele din epoca La Tène. E adevărat că influența ceramicii romane aduce modificări formale, care pot fi astăzi recunoscute mai mult sau mai puțin pregnant în unele regiuni, după cum este la fel de adevărat că influența ceramicii bizantine a lăsat urme durabile în dezvoltarea tezaurului de forme românești, însă pentru vasele de uz casnic de astăzi pot fi găsite forme analoage încă din vremea geto-dacilor. Așezarea maghiarilor, secuilor și sașilor în Transilvania a influențat doar în mică măsură structura morfologică a vaselor ceramice de uz casnic românești.

Ceramica decorativă transilvană, puternic dezvoltată în secolul al XVII-lea, oferă unele excepții. Ceramica ornamentală transilvană din secolele XVII, XVIII și XIX — o înflorire tîrzie pe plan european — merită să fie plasată alături de exemplarele cele mai valoroase de acest fel din alte țări est-, central și vest-europene. Pînă în secolul al XIX-lea influențele străine au fost preluate și asimilate în tradițiile autohtone și au dus la o varietate de forme, la o expresivitate a motivelor simbolice tradiționale și la o adevărată armonie artistică între formă și decor. În ceramica populară românească s-au dezvoltat în primul rînd influențe bizantine, la cea săsească și maghiară se simte o influență habană, fiind împrumutate, de asememea, structuri și elemente de decor din Galiția, Bavaria, Moravia, Slovacia și Austria.

În secolul al XIX-lea are loc însă în Transilvania un proces de întrepătrundere interetnică a valorilor culturale, a căror cauză trebuie căutată în schimbările produse în sferele politice și economice. Pentru Transilvania, și nu numai pentru ea, este secolul răsturnărilor și înnoirilor, care caută noi căi în economie și politică și noi soluții pentru toate neajunsurile secolului anterior. Este secolul constituirii națiunilor

REF, tom 35, nr. 3–4, p. 249–257, București, 1990

burgheze în Europa răsăriteană, al revoluţiilor burgheze şi al mişcărilor de eliberare naţională. Într-o alcătuire statală artificială, cum era monarhia austro-ungară, erau silite să trăiască laolaltă multe naţionalităţi şi popoare diferite, care se deosebeau între ele prin limbă şi origine, prin moravuri şi obiceiuri, dar şi prin istoria lor, prin năzuinţele, ţelurile şi idealurile fiecăreia dintre ele[1].

Potrivit unui recensămînt organizat de autorităţile austro-ungare, în anul 1850 locuiau în Transilvania 2 062 379 persoane, dintre care 1 227 276 (adică 59,60%) români, 536 011 (adică 26,10%) maghiari şi secui, 192 482 (deci 9,30%) saşi. Restul de 5% îl constituiau evreii, armenii, slavii, ţiganii ş.a.[2].

În timp ce maghiarii, secuii şi saşii îşi puteau alege deputaţii cu drept de vot în parlamentul transilvănean, românii erau lipsiţi de drepturi politice şi economice, deşi numeric depăşeau cu mult celelalte naţionalităţi. O polarizare a intereselor era deci inevitabilă. În timp ce autorităţile maghiare, conducîndu-se după ideea unui stat maghiar unitar, trecuseră la o politică de maghiarizare, românii şi saşii militau pentru o nouă organizare politică a monarhiei pe baza egalităţii naţionale, politice, confesionale şi culturale a tuturor naţionalităţilor.

După reprimarea revoluţiei din 1848/49 Austria „a cules" roadele unei politici nerealiste. Ea a uitat să întindă, celor care o contestaseră, mîna pentru conciliere, şi să mulţumească celor care luptaseră alături de ea, îndepărtîndu-i deopotrivă pe români, maghiari şi saşi[3].

Sprijiniţi de evoluţia evenimentelor istorice — în 1859 se realizase unirea Munteniei cu Modova, iar în 1877 se proclamase Independenţa — intelectualii români cu vederi progresiste din Transilvania îşi stabiliseră drept ţel să ceară şi să promoveze unitatea naţională, culturală, de limbă şi teritorială a românilor transilvăneni cu cei de peste Carpaţi, şi au cerut, chiar dacă zadarnic, în faţa Reichstag-ului de la Viena (1860), la parlamentul din Budapesta (1861), ca şi la parlamentul transilvan de la Sibiu (1863), drepturi politice egale.

Saşii transilvăneni, care îşi pierduseră o parte din privilegiile lor politice şi economice ce le fuseseră acordate de secole, se împotriveau introducerii limbii maghiare ca limbă oficială în locul celei latine și, în cadrul „luptei limbilor", care căpătase proporţii (în Dieta de la Cluj, 1841—1842), au arătat că nu era necesară stabilirea unei limbi oficiale în Transilvania, întrucît limba valahilor preluase de fapt această poziţie.

---

[1] Keith Hitchins, *Studii de istorie modernă a Transilvaniei*, Cluj, 1971, p. 5.

[2] E. A. Bielz, *Handbuch der Landeskunde Siebenbürgens* (Manual de artă folclorică transilvană), 1857, p. 60. Potrivit datelor statistice, publicate în *Statistik des Großfürstentums Siebenbürgen* (Statistica marelui principat al Transilvaniei), 1856, p. 268, populaţia Transilvaniei consta din 2 143 310 oameni, dintre care: români 1 290 970; maghiari 225 652; secui 380 357; germani 214 133; ţigani 19 902; armeni 9 141; evrei 3 155. După L. Kövári, *Erdelyország statisztikája* (Statistica Transilvaniei), 1847, p. 197, populaţia Transilvaniei se constituia astfel: români 1 200 000; saşi 200 000; secui 400 000; maghiari 430 000. Aşadar, 52,1% din populaţia Transilvaniei erau, potrivit lui Kövári, români, 18,6% maghiari, 17,3% secui şi 8,6% saşi. Elisabeth Göllner stabileşte în contribuţia sa *Zur demographischen Struktur Siebenbürgens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Cu privire la structura demografică a Transilvaniei în prima jumătate a secolului al XIX-lea), apărută în revista „Forschungen zur Volks- und Landeskunde", vol. 15/1972, 1, p. 60, că datele furnizate mai sus de Kövári nu pot fi prea precise, căci, asemenea altor demografi contemporani maghiari, el era înclinat să considere drept maghiari pe toţi locuitorii care vorbeau ungureşte şi frecventau şcoli maghiare; dar şi această statistică arată majoritatea absolută a românilor

[3] Gh. I. Bodea, C. Göllner, I. Kovacs, *Gemeinsame rumänisch-ungarisch-deutsche Bestrebungen in den Jahren 1850—1866* (Eforturi comune româno-ungaro-germane în anii 1850—1866), în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde", vol. 16,/1973, 2, p. 53.

Viaţa economică în orașele transilvănene fusese profund zguduită în 1811 prin falimentul financiar al statului austriac: preţurile crescuseră, foametea și molimele făceau victime, lipsa de fonduri paraliza economia. La aceasta se adăuga concurenţa austriacă, căreia mulţi meseriași nu-i puteau face faţă și încă de la începutul secolului își pierdeau constant poziţiile economice. Numai în Sibiu numărul blănarilor a scăzut între anii 1829 și 1854 de la 84 la 24, cel al croitorilor de la 66 la 43, iar cel al fierarilor de la 24 la 9[4].

Ideile democratice ale anului 1848, precum și reglementările comerciale și de breaslă din 1852 făcuseră să devină ineficace organizările de breaslă, de altfel de mult depășite; așa se face că desfiinţarea breslelor, prin legea din 1872, a constituit doar o formalitate. S-a renunţat astfel, fără mari regrete, la o instituţie a cărei evoluţie fusese strîns legată de dezvoltarea economică și politică, dar care încă din secolul al XVIII-lea, și mai ales în secolul al XIX-lea, acţionase ca un obstacol în dezvoltarea economiei. Prevederile restrictive ale organizării breslelor împiedicaseră dezvoltarea corespunzătoare a meseriilor.

Încă de la începutul secolului al XIX-lea golurile în ceea ce privește forţa de muncă erau suplinite prin angajarea de calfe venite din toate părţile Transilvaniei și aparţinînd atît comunităţilor săsești, cît și românești și maghiare. Un exemplu furnizat din registrul de breaslă și confrerie al olarilor din Sibiu arată proporţia dintre olarii autohtoni și cei „călători". În secolul al XIX-lea au fost înregistraţi la Sibiu 153 olari (maeștri, calfe și ucenici) stabiliţi în localitate; numărul celor „călători" se ridică, însă, la 285. Ei nu erau primiţi în breaslă, deși încă la 1830 erau, fără deosebire de naţionalitate, membri ai confreriilor și luau parte regulat la întrunirile de specialitate[5].

În ceea ce privește olăritul pentru sașii transilvăneni, secolul al XIX-lea a însemnat o criză. Vasele de metal și de porţelan luau, în tot mai mare măsură, locul celor din lut. Posibilităţile de cîștig ale calfelor scădeau, salariul lor săptămînal se deosebea încă de la oraș la oraș, dar era pretutindeni la un nivel mai coborît decît al celorlalţi meseriași. O comparaţie a salariilor săptămînale ale calfelor din 39 de meserii arată că în olărit ei se situau pe locul al 30-lea. În aceeași măsură în care olarii sași din Brașov, Sighișoara, Sibiu, Orăștie, Agnita și Bistriţa erau atinși de stagnarea și recesiunea din această ramură, breslele devenind un obstacol în dezvoltarea economică, centrele și atelierele de olărit românești, care nu mai erau obiectul nici unei restricţii, se dezvoltau în proporţia inversă, desfășurînd o bogată activitate. Este vorba de atelierele de olărit cu tradiţii seculare din sudul Transilvaniei

---

[4] Friedrich Teutsch, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen* (Istoria sașilor transilvăneni), vol. 3, Sibiu, 1910, p. 66.

[5] Horst Klusch, *Zum Hermannstädter Töpferhandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts* (Cu privire la arta ceramică sibiană în secolele XVII și XVIII), în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde" vol. 18/1975, 1, p. 57—75.

(Tohan), de pe Valea Oltului (Făgăraş şi Cîrţişoara), din Munţii Bihorului (Leheceni ş.a.) şi mai ales de pe Valea Bîrgăului.

Vechile documente oficiale, cum ar fi cărţile funduare, listele de recrutare naţională, registrele de impozite şi listele matricole ne oferă, nu de puţine ori, date preţioase privind frecvenţa unor manifestări, difuzarea şi densitatea acestora, precum şi, în cazul unor registre de bresle, detalii cu privire la formaţiile de meseriaşi şi chiar date privind genealogiile şi evoluţiile unor meserii. De deosebită valoare se dovedesc, de asemenea, izvoarele cu caracter cronologic şi narativ, cum ar fi jurnalele şi memorialele de călătorii.

Printre acestea figurează şi documentul întocmit de consilierul de stat vienez Hietzinger, o statistică a graniţelor militare imperiale [6], care, pe lîngă o imagine elocventă a aşa-numitei „industrii" de atunci, ne mijloceşte cunoaşterea unui număr apreciabil de date economice, tehnice şi tehnologice. Hietzinger constată : „În toate provinciile de frontieră se produc piese comune de olărit de către olari meseriaşi şi în număr şi mai mare de către muncitori nespecializaţi. Vasele sînt lipsite aproape pretutindeni de glazură... Mărfuri foarte bune produc olarii din Haţeg, Baru Mare şi Baru Mic în judeţul Hunedoara de astăzi, din primul regiment de valahi".

În afară de aceste detalii, foarte semnificative în ceea ce priveşte dezvoltarea olăritului transilvănean în primul sfert al secolului al XIX-lea, statistica mai aduce un detaliu surprinzător privind pipele de Bîrgău, produse de membrii celui de al doilea regiment de graniţă staţionat în nordul Transilvaniei. Se spune textual : „O caracteristică nu numai a celui de-al doilea regiment valah, ci poate pentru întregul principat, o constituie capetele de pipă uşoare şi frumoase, răspîndite larg", dintre care „anual se livrează în Galiţia şi Ungaria peste 30 000 de piese". Aflăm de asemenea că în unele garnizoane ale regimentului, mai ales ale companiei a 4-a, şi aici mai cu seamă în Susenii Bîrgăului, producerea de asemenea obiecte constituia o sursă de existenţă.

Această consemnare, precum şi detaliile tehnologice cu privire la producţia acestor capete de pipă lasă să se înţeleagă faptul că olarii români din Valea Bîrgăului dobîndiseră o experienţă îndelungată şi că în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se produceau aici vase de ceramică nesmălţuite, precum şi ceramică decorativă, care în nordul Transilvaniei exercitase o influenţă asupra tehnicii ornamentării şi decorului ceramicii săseşti şi maghiare.

Pe teritoriul de răspîndire a Văii Bîrgăului ni s-au păstrat vase de bună calitate, ale căror inscripţii chirilice dovedesc că ele erau produse de olari români pentru a fi folosite de conaţionalii lor. Decorul lor, care pînă acum fusese atribuit în mod eronat olarilor saşi, cuprinde motive geometrice, precum şi figurative de o excelentă expresivitate artistică. Reprezentările de păsări de pe unele talere păstrate includ încă simbolul străvechi mitologic al arborelui vieţii. Pe marginea unuia dintre aceste talere cu păsări se află scris cu litere chirilice „preţu 6 creţari buc." Pe un altul sînt reprezentate două păsări în arborele vieţii

---

[6] Horst Klusch, *Borgotaler Töpferkunst im Ausland gefragt* (Ceramica Văii Bîrgăului cerută în străinătate), în „Neuer Weg", an. 20, nr. 6010, din 7.XI.1968, p. 4.

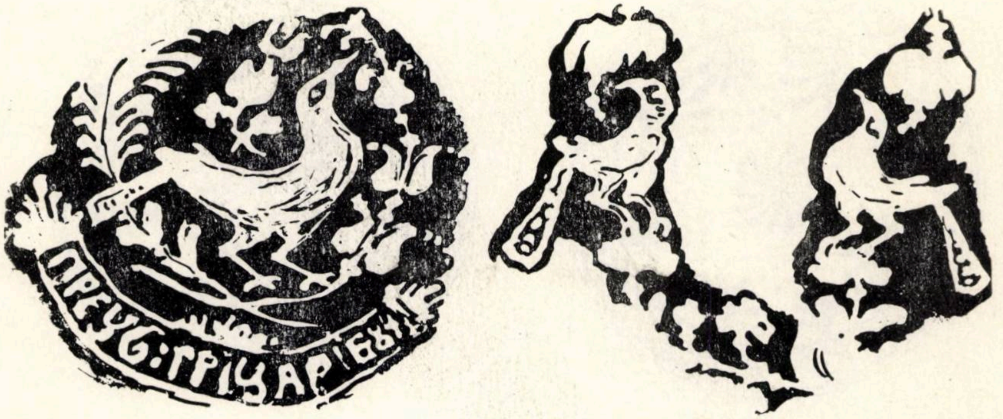


Fig. 1, 2 — Motive de păsări de pe vase ceramice din Valea Bîrgăului, sfîrșitul sec. al XVIII-lea.

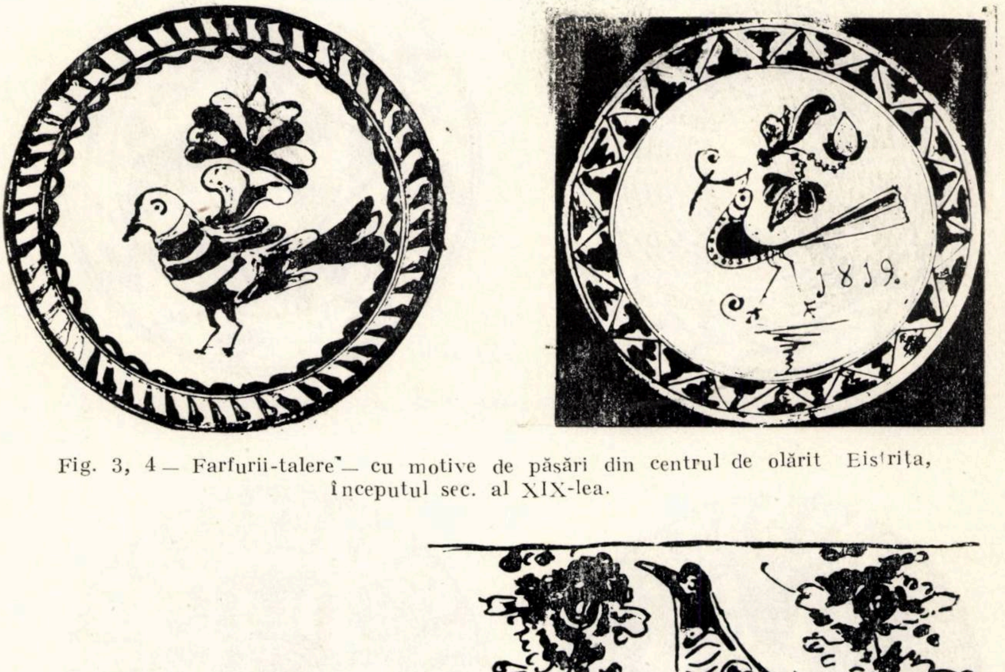


Fig. 3, 4 — Farfurii-talere — cu motive de păsări din centrul de olărit Bistrița, începutul sec. al XIX-lea.

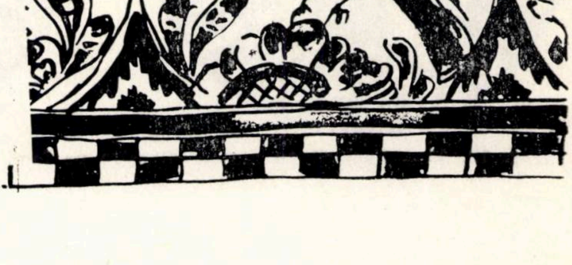


Fig. 5 — Motivul cu păsări și pomul vieții de pe căncei din Turda și Odorhei, sec. al XIX-lea

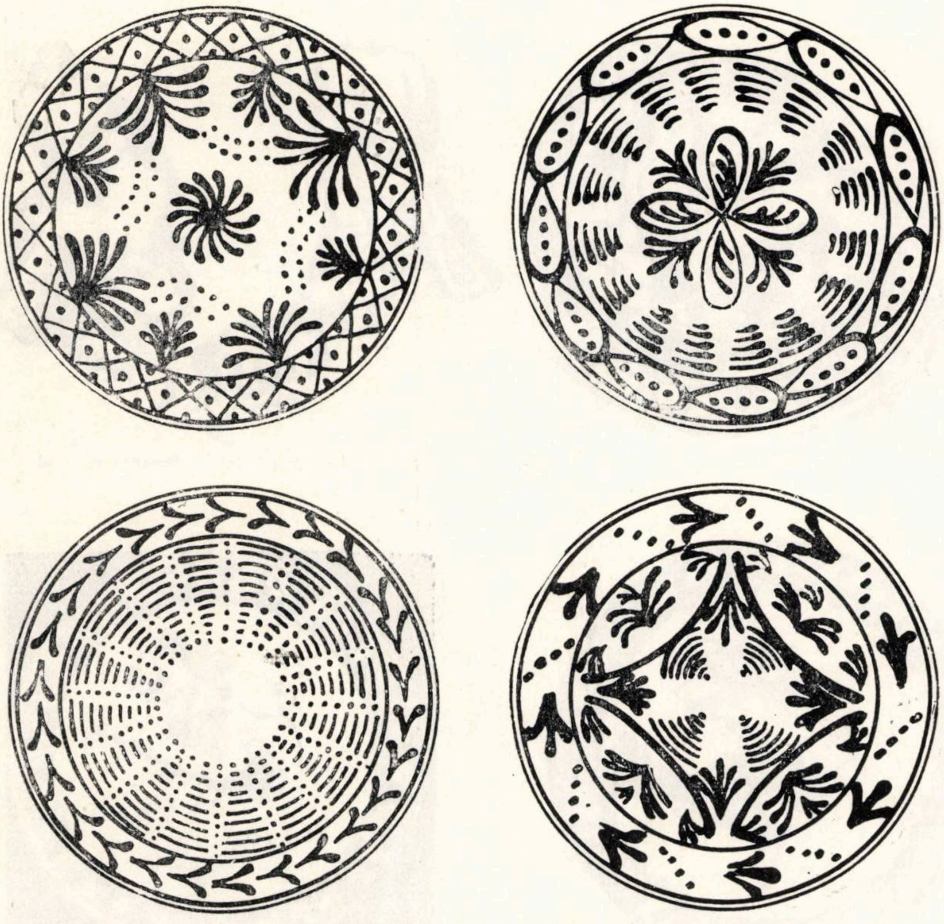


Fig. 6, 7, 8, 9 — Farfurii cu motive în albastru, verde, maro roșcat pe fond alb, Noul Român, sec. al XIX-lea.

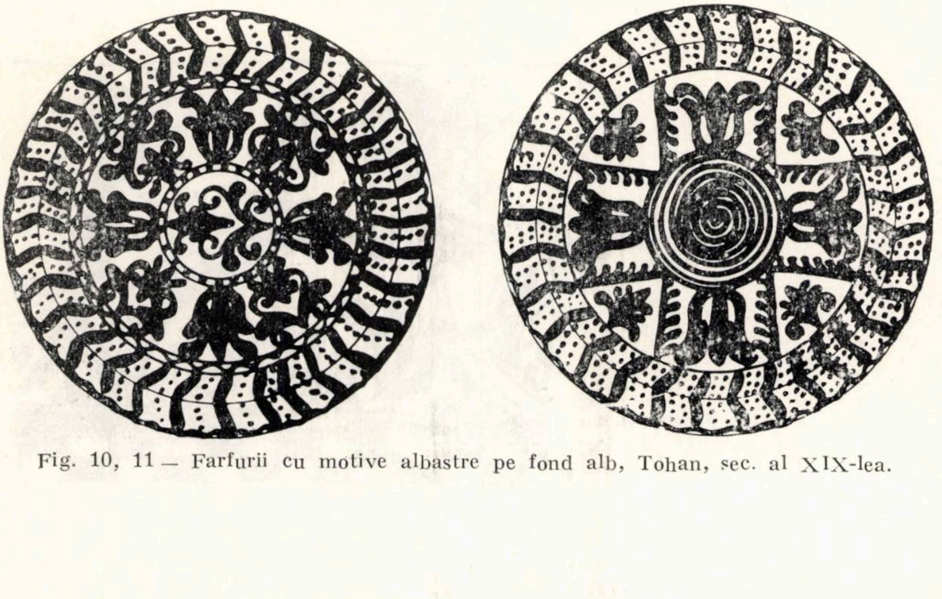


Fig. 10, 11 — Farfurii cu motive albastre pe fond alb, Tohan, sec. al XIX-lea.

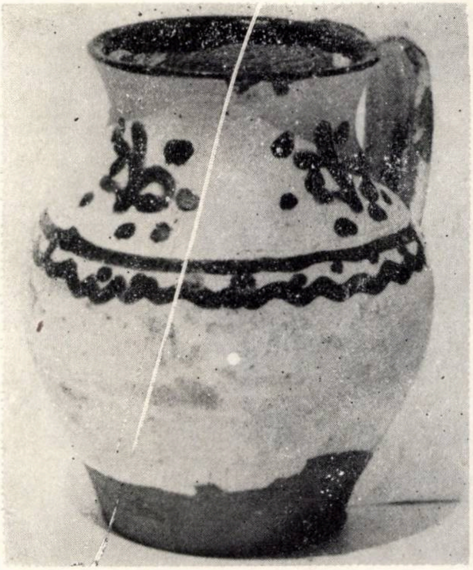


Fig. 1. — Borcan de moși, centrul Buda. Creator Ghencea I. Ioan, 1968.

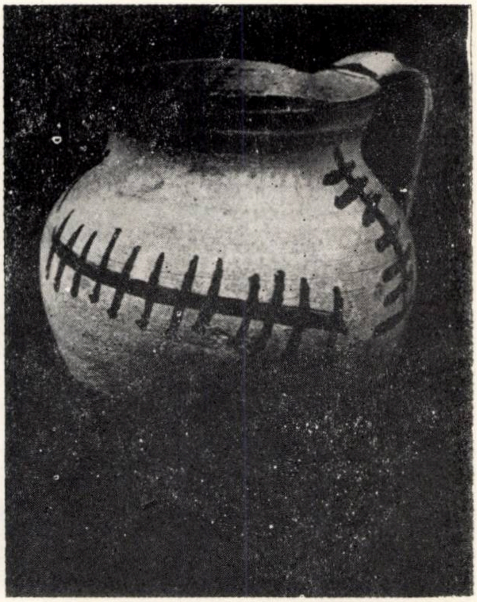


Fig. 2. — Oală de moși, centrul Dăești. Creator Popa Dumitru, 1968.

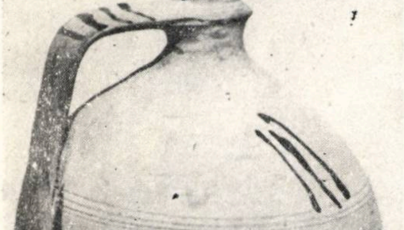


Fig. 3. — Ulcior, centrul Gorunești. Creator Mogoi Ioan, 1960 — 1970.

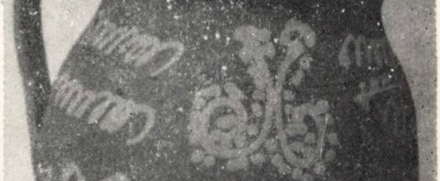


Fig. 4. — Oală de surată, centrul Sălătrucel. Creator Crăciun Nicolae, 1969.

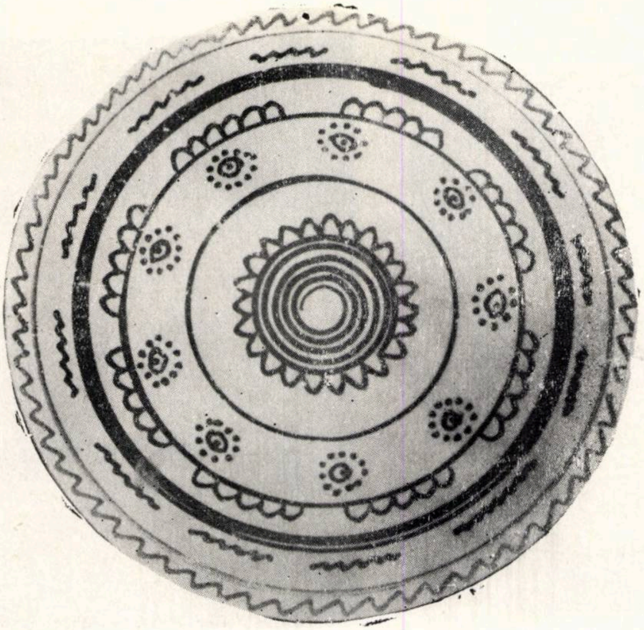


Fig. 5. — Strachină, centrul Hurezu. Creator Vicșoreanu Victor, 1977.

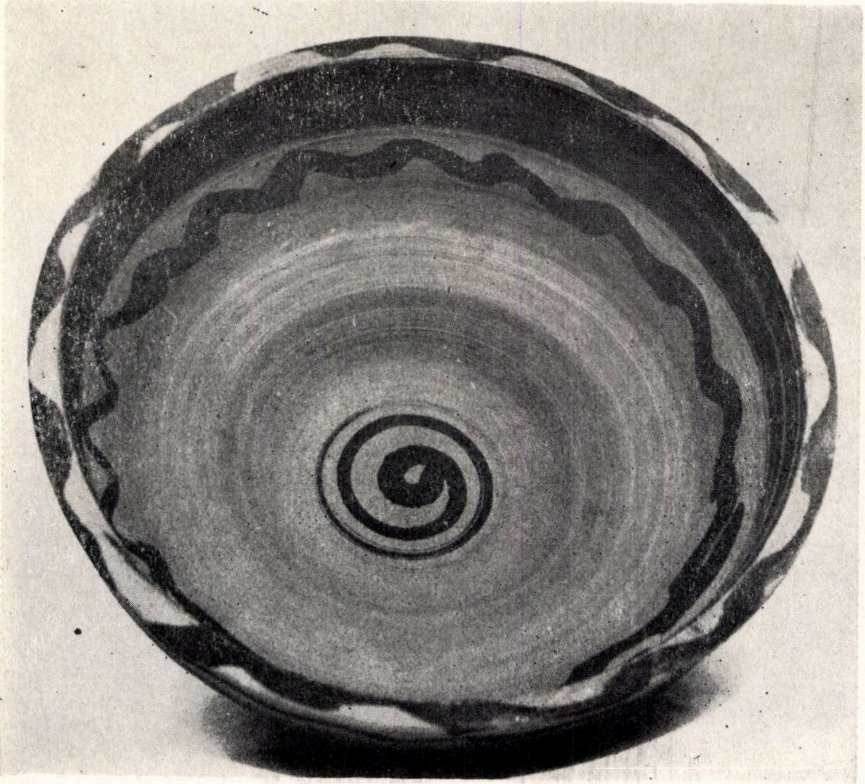


Fig. 6. -- Strachină, centrul Zătreni. Creator Cruceru I. R. Marin, 1970.

cu dublă coroană — un motiv preferat, care, în formă abreviată, a fost reprodus în diferite variante pe talere săsești transilvane din Bistrița de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Maeștri sași competenți din regiunea Bistrița au valorificat, cu multă sensibilitate artistică și măiestrie tehnică, experiența valoroasă a meșterilor olari de toate naționalitățile din Transilvania și au insuflat o viață nouă vechilor simboluri în limbajul comun ornamental din întreaga provincie. Trăsătura de penel bogată în contraste și desenul echilibrat cu cornul constituie o caracteristică a acestor produse. Zvelte, cu trupul încordat, cu penajul lung al cozii, de cele mai multe ori cu capul ridicat, pe unele reprezentări aproape complet răsturnat pe spate, cu picioare delicate dar sigur schițate, aceste reprezentări de păsări se deosebesc de cele săsești sau maghiare din alte regiuni, dar se aseamănă cu cele românești de pe Valea Bîrgăului. Pasărea nu este niciodată reprezentată singură. Ea poartă pe spate motive stilizate de plante cu frunze palmate (un detaliu al arborelui vieții cu dublă coroană de pe talerele românești) sau ține în cioc o floare, un ciorchine sau uneori un pește stilizat.

Un alt grup de talere săsești transilvane din regiunea Bistrița vădește, prin selecția și organizarea unor motive, o vizibilă influență a artei populare românești. Roata soarelui în centrul oglinzii talerului, precum și frunzișul stilizat, organizat în formă de raze, amintesc de ornamentica bizantină, care a lăsat urme durabile nu numai în Bistrița, ci și la Vama, Baia Sprie și Tîrgu Lăpuș.

Transmiterea acestor influențe a devenit posibilă ca urmare a unor goluri pe piață. Producția de ceramică decorativă din Valea Bîrgăului, care alimenta în secolul al XVIII-lea atît populația românească cît și pe cea săsească, prin tîrgul săptămînal de la Bistrița, a stagnat la începutul secolului al XIX-lea. Cauzele trebuie căutate în faptul că în regiunea unde era stabilit regimentul de grăniceri materiile prime pentru smălțuirea vaselor deveneau tot mai deficitare, precum și prin faptul că fabricarea de capete de pipă constituia o sursă mai ușoară și mai bună de cîștiguri. Producția de vase decorative însă își crease în populația din regiune o clientelă constantă și cererile erau satisfăcute acum de olarii sași, care dispuneau de condițiile tehnice și tehnologice necesare în această privință.

Producția acestor vase, de la organizarea materialului și pînă la produsul finit, aprecierea sa de către cumpărător și însușirea acestor aprecieri de către producător constituie, după cum a subliniat cercetătorul Paul Stieber, un lanț închis de stimuli și efecte; din punct de vedere tehnic e vorba de un proces ale cărui diferite etape pot fi urmărite [7].

---

[7] Paul Stieber, *Formung und Form. Versuch über das Zustandekommen der keramischen Form* (Modelare şi formă. Eseu despre constituirea formei în ceramică), manuscris, München, 1971, p. 14. „Cumpărătorul sau achizitorul cumpără piesa plecînd de la o motivaţie determinată de mai multe elemente, care îi sînt comunicate meseriaşului producător. Unele dintre cele mai importante din acestea sînt: frumuseţea obiectului (oricare ar fi înţelesul pe care i-l dă acestei noţiuni achizitorul), reprezentarea semnificaţiei (de exemplu, or-

În cazul vaselor bistrițene olarii sași au preluat motivul de decor de pe talerele populare românești; forma talerelor însă, care la vremea sa (la mijlocul secolului al XVIII lea) fusese împrumutată de la talerele de faianță slovace, a fost menținută, cromatica decorului fiind adaptată cromaticii habane a timpului, în cafeniu, verde, albastru și galben. În felul acesta a luat naștere un nou tip de ceramică decorativă, care a fost atribuită în mod greșit de cercetătorii locali (ca urmare a faptului că era produs de olari sași) artei populare săsești La tîrgurile periodice însă această ceramică era vîndută cumpărătorilor de toate naționalitățile veniți la aceste iarmaroace, și astfel ea a fost integrată interioarelor din casele românești, săsești sau maghiare.

Procesul acesta de mediere și transmitere a unor caracteristici etnice avea loc și în atelierele în care meseria era exercitată laolaltă de olari români, unguri sau sași. Fiecare din ei era implicat în intregul proces tehnologic, fiecare din ei putea urmări și influența etapele pregătirii, modelării, arderii și decorării vaselor. În ciuda unei relative diviziuni a muncii în procesul de fabricare, modul de viață și muncă în comun exista însă, căci lucrătorii dintr-un asemenea atelier, chiar dacă nu făceau parte dintr-o singură familie, erau de obicei adăpostiți în casa maestrului. Dar chiar și producătorii individuali nu aveau decît posibilități restrînse de a crea vase după vederile proprii. În afară de condițiile locale și materiale, ei trebuiau, în linii mari, să se adapteze tradițiilor pe care le reprezentau cumpărătorii și care nu tolerau abateri decît în prea mică măsură. Inițiativele olarului integrat în această diviziune a muncii se exprimau rareori în imprimarea unor simboluri proprii, poate mai degrabă în compoziția motivelor și în primul rînd în cromatica decorului.

La Baia Mare, de exemplu, unde olarii români și maghiari erau integrați într-o singură breaslă [8] și lucrau laolaltă și în ateliere, elementele tipice românești de decor, cum ar fi roata soarelui, motive florale așezate în formă de raze sau frunzele stilizate dispuse concentric erau ornamentate, sub influența olarilor maghiari, în culori vii. În atelierele mai mari, ca cele de la Turda, Dej, Bistrița, Ocna Sibiului ș.a., în secolul al XIX-lea luau parte la procesul de producție olari români și maghiari sau români și sași, care munceau laolaltă.

Anumite așa-zise „căni de Turda", în formă de pară (cu o rază de difuzare în întreaga Transilvanie), pot să ne slujească drept exemplu în această privință, căci ele prezintă simboluri străvechi, cum ar fi arbo-

---

ganizarea, simbolistica ș.a.), autoexprimarea (adică efortul conștient și/sau inconștient spre aceasta), capacitatea de folosire (trăinicia, durabilitatea, finisarea). Modele de diferite feluri și determinate de diferite tradiții mai joacă de asemenea un rol în constituirea motivării. Întreaga motivare a achizitorului (reprezentarea a ceea ce dorește el să primească, ideea pe care și-o face despre obiect, așteptările sale) trebuie făcută cunoscută producătorului cît mai exact cu putință. Pornind de la aceasta, de la amintirile și experiența sa, producătorul își alcătuiește, la rîndul său, o altă motivație, care își găsește expresia într-o reprezentare a ceea ce vrea să producă. Aceasta îi este prezentă în minte în timpul procesului de producție, ea intră pe cale nemijlocită în forma și decorul produsului. În măsura în care produsul finit nu corespunde așteptărilor și reprezentărilor achizitorului, acesta comunică discrepanțele la următoarea achiziție și prin aceasta diferența dintre produsul producătorului și așteptările achizitorului influențează, cu rol modificator, conștiința producătorului".

[8] Barbu Slătineanu, Paul Stahl, Paul Petrescu, *Arta populară în Republica Populară Română. Ceramica,* București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 174.

rele vieții, păsări și cerbi, care oglindesc adesea, într-o manieră surprinzătoare, vechea simbolistică iraniană. Din această sferă face parte arborele vieții cu coroană dublă și cu rădăcină despicată, în care se afla un crin heraldic trilobat. Coroana dublă care se leagă aproape nemijlocit de trunchiul despicat arată că această reprezentare a luat naștere sub influența bizantină [9] Ea poate fi întîlnită și astăzi în frescele medievale din mănăstirile românești, mai ales la cele din Moldova. Pasărea, reprezentată pe unele vase de Turda ca siluetă centrală între doi arbori ai vieții, este de asemenea preluată dintre simbolurile bizantine și și-a făcut de timpuriu intrarea în iconografia românească. Pe vasele din secolul al XIX-lea aceste motive simbolice sînt pictate de către olarii maghiari și sași după procedeele picturale împrumutate de la habani, adică în albastru, verde, galben și cafeniu, pe un fond alb [10]. Numeroase forme abreviate ale acestor motive au devenit caracteristice pentru decorul ceramicii transilvănene.

La medierea interetnică a formelor și decorurilor a contribuit, de asemenea, și concurența dintre unele centre sau ateliere de olărit pentru cîștigarea piețelor. Olarii din astfel de centre se străduiau să reproducă ceramica ornamentală a altor naționalități. Astfel, ungurii din Odorhei, de exemplu, au imitat, pentru a-și organiza o piață ambulantă în întreaga Transilvanie, ceramica ornamentală a românilor și sașilor. În raportul Camerei de Comerț și Meserii din Brașov pe anul 1878 se menționează : „Olarii secui, venind de la mari depărtări, apar după strîngerea recoltei în localități săsești și românești, oferindu-și direct din căruță marfa și primind prețul în cereale sau cucuruz". Chiar și în Cîrțișoara și Noul Român, localități cu populație românească, s-au stabilit olari secui și au produs ceramică decorativă cu forme și motive tradiționale românești. Olarii maghiari din Noul Săsesc, de lîngă Brașov, au copiat vasele săsești din Țara Bîrsei pentru a le putea vinde populației săsești din regiune. La Tohan, lîngă Brașov, unde încă din anul 1619 olarul Micul Bucur primise prin act oficial pe viață dreptul de a „duce la piața din Brașov în fiecare lună un pfud (un car) de oale", lucrau în anul 1849 51 de olari români. Ei produceau, printre altele, talere alb-albastre după modelul săsesc, înlocuind însă pe unele din ele motivul floral cu motive geometrice sau ordonînd frunzișul stilizat în forme de stea sau de raze, după obiceiul tradițional românesc.

---

[9] Horst Klusch, *Siebenbürgische Töpferkunst* (Arta ceramică transilvană), București, Editura Kriterion, 1980, p. 53. „Frecvența motivului care a cunoscut în spațiul transilvan diferite expresii pe vasele ceramice face necesară o explicare mai amănunțită a simbolului respectiv. Un vechi basm iranian povestește despre un arbore, care este despicat la capătul de jos al trunchiului. Din despicătură izvorește apa vieții, care dă nemurire sau vindecare oricăror beteșuguri. Ca paznici și apărători se află în coroana copacului două păsări, a căror sarcină este să nimicească orice dăunători și să dea celor care cer ajutor apa vindecătoare a izvorului. Acest motiv iranian al arborelui se întîlnește de timpuriu în spațiul mediteranean. Pe vasele ceramice ale grecilor antici se observă trunchiul său despicat. Sarcofagele de lemn din secolul al IV-lea, originare din Asia Mică și Antiohia, au motive arborifere, în care se vede la rădăcina copacului o despicătură adîncă și largă și în crengile sale este așezată pasărea inevitabilă. În Transilvania motivul poate să fi ajuns în evul mediu prin Bizanț și Veneția.

[10] Interesant este că arborele iranian al vieții poate fi întîlnit adesea pe ceramica austriacă și slovacă, dar cel cu trunchiul despicat nu apare decît în Transilvania.

Schimburi etnice se întîlnesc și între olari români din Moldova și Muntenia și sașii din Transilvania. Faptul că influența olăritului săsesc transilvan s-a făcut simțită și în Moldova secolului al XV-lea o dovedesc cahlele nesmălțuite cu motive de lalea găsite la Suceava și pentru care există numeroase modele în Transilvania. Numai în 1503 registrele de meserii din Brașov consemnează că produse meșteșugărești, printre care și ceramică, în valoare de 100 000 de guldeni fuseseră exportate în Moldova [11]. În același timp erau importate și produse meșteșugărești din Moldova în Transilvania. Într-o observație pe marginea unui document al olarilor sibieni din anul 1564 putem citi : „Valahii sînt liberi să aducă în oraș și la tîrg produsele lor nesmălțuite și smălțuite, și să le vîndă cum doresc, însă nu au voie să le ducă prin țară, căci altminteri li se vor confisca" [12]. Că și ceramica smălțuită din Principatele românești era căutată în Transilvania o dovedește următorul exemplu : cînd în anul 1619 trăznetul a lovit turnul bisericii din Sibiu și a distrus acoperișul, consiliul municipal sibian a comandat „țigle de acoperiș smălțuite albe, albastre, verzi și roșii" nu la meseriașii din oraș, ci dincolo de Carpați, la Curtea de Argeș. Și din cursul secolului al XIX-lea se cunosc exemplare valoroase de vase de ceramică importate din vechiul regat și purtînd încă ștampila vămii.

Vedem deci că, prin structura populației Transilvaniei, există o ceramică populară românească, una săsească și una maghiară, o clasificare care și astăzi pare justificată din punct de vedere natural, istoric și cultural. O asemenea diferențiere etnică reiese și dintr-o analiză social-culturală a modurilor de viață și a culturii materiale a grupurilor naționale respective, de care trebuie să se țină seama în stabilirea notelor caracteristice în constituirea, tehnica și stilul de ornamentare, al tratamentului suprafețelor și semnificațiilor funcționale în ceea ce privește clasificarea produselor și materialelor ceramice. Se pot distinge unele regiuni de cultură etnică, cum ar fi de exemplu regiunea Hațegului, a Munților Bihorului, a Văii Bîrgăului pentru ceramica ornamentală românească, Rupea, Sighișoara și împrejurimi pentru cea săsească și regiunea locuită de secui pentru ceramica maghiară. Între aceste zone se află regiuni de interferență, ale căror produse pot fi uneori greu atribuite unuia sau altuia dintre centre.

Lipsa unor studii mai profunde a caracteristicilor definitorii a făcut ca, în perioada de trecere de la secolul al XIX-lea la cel de al XX-lea, unii cercetători locali să clasifice vasele ceramice transilvane după naționalitatea producătorilor presupuși. Astfel, a fost considerată ca făcînd parte din ceramica maghiară toate produsele olarilor unguri, o concepție care are și astăzi oarecare răspîndire. O asemenea apreciere ar fi putut fi corectă pentru vremea cînd olăritul constituia doar apanajul economiei casnice. Ea nu mai poate fi însă folosită în condițiile producției meșteșugărești de breaslă, care se conduce după legea cererii și a ofertei. Din cărțile de modele ale breslei croitorilor sași din Mediaș putem vedea, spre exemplu, că aici au fost lucrați pantaloni de port popular la comanda unor clienți români și unguri, și care, după producerea lor, rămîn piese ale portului național românesc sau maghiar, deși au fost executate de croitori sași. De ce ar fi altfel în cazul ceramicii populare? Olarii maghiari din Corund copiază și astăzi cu predilecție ceramica ornamentală săsească — și oare produsul lor devine atunci ceramică maghiară? E adevărat că fiecare vas de ceramică poartă amprenta mîinii autorului care își găsește expresia în detalii stilistice sau tehnice, dar asemenea detalii sînt indicii ale personalității individului și nu pot fi apreciate totdeauna ca elemente stilistice etnice.

---

[11] I. Sabău, *Relațiile politice dintre Moldova și Transilvania în timpul lui Ștefan cel Mare*, în *Studii cu privire la Ștefan cel Mare*, București, 1956, p. 225—227.

[12] Albert Eichhorn, *DTöpfer* (Olarii), în *Mitteilung des Burzenänlder Museums*, vol. IV, 1940, p. 69—85. *ie*

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **TEMEIURILE DOCUMENTARE ALE UNUI CÎNTEC DESPRE AVRAM IANCU.** În ședința Academiei Române din 17 mai 1948, în cursul unor dezbateri asupra modului în care înaltul așezămînt cultural și științific al țării avea să participe la aniversarea centenarului revoluției de la 1848/1849 în țările române, Ioan Lupaș a prezentat o scrisoare în original adresată de preotul N.Raica, din Cechea, lui Avram Iancu, la 17 iunie 1849. Ioan Lupaș însoțește acest document cu un comentariu propriu, în care reproduce și cîteva versuri populare cărora, prin conținutul scrisorii amintite, le dovedește baza documentară.

,,Scrisoarea preotului N. Raica din 17.VI.1849 către Avram Iancu" — titlul este dat de I. Lupaș — are următorul cuprins:

,,Măria ta Domnule General și al nostru prea milostiv ocîrmuitoriu și apărătoriu! Primind noi o prea milostivă poruncă a Mări[e]i tale, în care ni se poruncește ca pe seama Mări[e]i tale puțintel vin a trimite, în cea mai mare norocire ne ținem și-ți trimitem din pivnița sfintei biserici 22 de ferii de vin cu mare bucurie pe 4 oameni dintre Gălzii, pe lîngă cari ca nevătămat să vie la mîna Mări[e]i tale trimitem și un căprariu pe Suciu Nicolae cu dînșii. Rămînem ai Mări[e]i tale rugînd pre milostivul D-zeu ziua și noaptea ca întru toate să-ți fie de ajutoriu și asupra vrăjmașilor să fii biruitoriu, milostive al nostru mîngăitoriu.

S-au dat din *Cechea*[1] 17 iunie 1849.

S-au scris din vòia poporului
prin Nicolae Raica $\frac{m}{p}$
parochu

Adresa:

Mări[e]i sale prea cinstitului nostru General și ocîrmuitoriu a loagărului român cu cea mai mare cinste și ascultare.

La Cîmpeni"

Pe marginea acestei scrisori, I. Lupaș adaugă următorul comentariu propriu:

,,Cuprinsul acestei scrisori aduce o dovadă în plus despre încrederea și *adeziunea poporului* din Transilvania în destoinicia ,,ocîrmuitorului și apărătorului" său, pentru a cărui izbîndă scria ,,din voia poporului" preotul Nicolae Raica, neuitând să adauge că roagă ,,pe milostivul Dumnezeu ziua și noaptea ca întru toate să-i fie de ajutoriu...". Textul scrisorii oferă deci confirmarea documentară a adevărului cuprins în cunoscutele versuri populare: ,,*Sus pe vîrful dealului, În cetatea Iancului — De trei zile de trei nopți, Cîntă-o sută de preoți. Și se roagă și se-nchină Pentru tabăra română*". Altă confirmare documentară se poate găsi într-un raport oficial al comandamentului rusesc, în cuprinsul căruia se spune despre tabăra lui Iancu — sufletul revoluției, îmbrățișat de popor cu ,,iubire nemărginită" — că avea mulțime de preoți cari ,,într-o mînă cu crucea și cu sabia în cealaltă se luptau și opreau vrăjmașul să străbată mai departe". Însuși Avram Iancu laudă în raportul său pe ,,admirabilul preot *Simion Groza* în Zarant", care în calitate de viceprefect a reușit să apere satele din cuprinsul tribunalului său, cu multă ,,circumspecție, iscusință și izbîndă", încît dușmanii nu s-au putut apropia de ele (Anuarul Inst. de Ist. Naț., III, p. 24)".

(Arh. Acad., Dos. A—3, 1948, fila 36). *(Al Dobre)*

● **"JOURNAL OF AMERICAN FOLKLORE", revista centenară a Societății Americane de Folclor, publică la loc de frunte, în vol. 102, nr. 405 (iulie — septembrie 1989), un**

[1] Numele localității, lăsat gol în original, este adăugat de mîna lui I. Lupaș.

studiu de Robert Cochran intitulat « What *Courage* ! » : *Romanian « Our Leader » Jokes* (Ce curaj ! Bancuri românești despre « șefu' »).

O scurtă notă introductivă rezumă datele generale ale problemei, făcînd conținutul mai clar cititorilor americani : ,,Întrebați despre viața din țara lor, foarte des românii răspund spunînd glume. Bancurile politice sînt, în special, importante în România, oferind un mod tradițional, chiar dacă în mare parte camuflat, de autoexprimare a unui popor extrem de oprimat. Acestea sînt mărturii indirecte, revelații spuse cu jumătate de gură. Bancurile despre Nicolae Ceaușescu, care conduce de multă vreme națiunea, sînt cu precădere numeroase și se referă la un spectru larg de probleme contemporane'' (p. 259).

Studiul supune unei analize inteligente funcția și semnificația bancurilor politice în epoca tiraniei, privite mai întîi din perspectiva unui străin, a unui outsider care, încetul cu încetul, familiarizîndu-se cu starea de lucruri din țară, începe să înțeleagă clar discrepanța uriașă dintre imaginea pe care mijloacele de informare în masă, propaganda oficială și șeful partidului însuși încercau să o ofere lumii întregi și felul în care poporul, cele mai diferite categorii sociale și profesionale îl vedeau pe ,,genialul conducător''. Punctul de plecare al acestei analize contrapune imaginii ,,conducătorului iubit'', confecționată din sutele de portrete zîmbitoare, din citate, lozinci, ovații etc., bancul despre gestul lui mecanic de a ,,șterge'', zi de zi, ecranele televizoarelor noastre pe dinăuntru.

În egală măsură, arată autorul articolului, soția liderului român ,,este urîtă din toată inima și luată în rîs în România, unde se fac referințe disprețuitoare cu privire la lipsa ei de cele mai elementare cunoștințe științifice'' (p. 262), aserțiunea fiind susținută cu bancul despre legea gravitației despre care ,,savanta'' nu avea cunoștință, trecînd-o în domeniul ,,ilustrului'' ei soț, cu motivația devenită clasică : ,,Eu sînt om de știință. Tu te ocupi cu legile ...''.

Un mare număr de glume amare sînt în legătură cu lipsa de alimente și de căldură, cu lungile cozi de la magazinele alimentare, cu mult prea desele ,,vizite de lucru'' ale ,,tovarășului'', cu interdicțiile de tot felul impuse poporului român, ceea ce făcea ca ,,în numeroase bancuri analogiile cu Germania nazistă să fie explicite. Ceaușescu este Hitler, ceva mai rudimentar'' (p. 265). Teama și disperarea multora dintre cei care au spus și au ascultat astfel de bancuri în vremea dictaturii este surprinsă exact de autor în comentarea unei glume auzite de la minoritatea maghiară din România. ,,Poanta'' se bazează pe omonimia cuvîntului *vezető*, care înseamnă și ,,conducător'' (lider) și ,,conductor (electric)'' ; fiind un ,,rău conducător''/,,conductor'', infractorul nu poate fi executat pe scaunul electric. ,,Chiar dacă acest banc transmite bucuria răsturnării și demascării lui Ceaușescu ca un criminal (el nu numai că a prădat o bancă, dar a jefuit o țară), gluma exprimă totodată disperarea provocată de longevitatea lui. Îl prezintă ca pe unul greu de ucis și sugerează, de asemenea, abilitatea lui de a ignora evidențele'' (p. 267).

Bancurile despre sfîrșitul dictatorului, despre pedepsirea lui, despre moștenirea lăsată progeniturilor sale mărturiseau, la vremea cînd au fost create, spuse, transmise, o dorință ascunsă, dar unanimă, o previziune — iată — împlinită.

În partea finală a studiului, autorul aduce în discuție cîteva întîmplări reale, gafe politice ale ,,celui mai ...'' și ale acoliților săi, surprinzînd mecanismul trecerii acestora din sfera realului în aceea a imaginarului.

Studiul profesorului american scoate în evidență capacitatea românilor de a face ,,haz de necaz'', de a folosi arma rîsului, a caricaturii, a batjocurii pentru a se proteja împotriva răului profund care îi înconjura, ceea ce îl făcea pe Ovidiu Bîrlea, cum se știe, să considere că sîntem un popor de ,,snovari''. ,,Românii — scrie autorul — se exprimă pe ei înșiși în modul cel mai caracteristic și mai profund prin bancurile lor. În ironiile, aberațiile și agresiunea mascată specifice genului ei găsesc un vehicul adaptat perfect situației lor, istoriei și chiar temperamentului lor. Trăind într-un purgatoriu necreștin care uneori pare a fi infernal, ei locuiesc în paradisul anecdotelor'' (p. 260.)

În mod cert, cînd a colecționat materialul folosit în acest articol (septembrie 1985—ianuarie 1987), cînd l-a scris și l-a dat spre publicare, autorul nu bănuia că ,,personajul'' glumelor amare auzite de el în România avea să dispară de pe scena istoriei și din viața poporului român, nu înainte însă de a fi lăsat în urma lui dezastre greu de evaluat și greutăți încă greu de depășit. *(C. Nicolae)*

P.S. : *Nota 1.* Exemplarul revistei mi-a parvenit *după* evenimentele din decembrie 1989, respectiv pe 6 ianuarie 1990, și este de presupus că, așa cum s-a mai întîmplat, în condițiile cenzurării stricte a tuturor publicațiilor străine intrate în țară, și acest număr al ,,J. A. F.'' s-ar fi ,,pierdut'' pe undeva ...

Nota 2. Despre dispariția capilor clanului, la o lună de la întîmplare, nici un banc. Să-și fi pierdut românul umorul lui proverbial? Să fie aceasta încă o formă de a-i pedepsi, scoțîndu-i definitiv și cît mai urgent din amintirea noastră, ignorîndu-i, îngropîndu-i în uitare? Sau, poate, tragedia morților tineri ne îndeamnă la o pioasă reculegere, zîmbetul batjocoritor și rîsul incriminant lăsînd locul, pentru o vreme, tonurilor grave ale unui profund *lamento* ...*(C.N.)*

„BLOJUL" – UN OBICEI DIN ȚARA HAȚEGULUI

VASILE PÂRVU

În Țara Hațegului se păstrează unele obiceiuri de origine traco-dacă care au corespondent și în mitologia greco-romană, așa cum sînt *nedeile*[1], *pizărăii*[2], *Sîntoaderii*[3] etc. Între aceste obiceiuri se înscrie și *blojul*, practicat într-o serie de sate din Țara Hațegului, în unele localități perpetuîndu-se pînă în zilele noastre (Clopotiva, Nucșoara, Rîu Mic).

„Blojul" este un obicei ce se practică atît la sărbătorile de iarnă, cît și la cele de primăvară, fiind și un obicei pentru invocarea ploilor, vara.

1. „BLOJUL" SĂRBĂTORILOR DE IARNĂ

Cel mai cunoscut și răspîndit este „blojul" sărbătorilor de iarnă, descris încă din secolul trecut, fiind întîlnit în compania *cerbului*, *turcăi* sau a *călușarilor*[4]. Masca de cervidee a fost descrisă pentru Țara Hațegului de folcloristul I. Pop Reteganul, la sfîrșitul secolului trecut[5]. Strigăturile menționate atunci se perpetuează încă și astăzi. Obiceiul cu cerbul se întîlnește îndeosebi în satele de la poalele Munților Retezat; Peșterea, Mălăiești, Coroiești, Rîu Mic. Astăzi se conservă doar la Rîu Mic și Clopotiva. La Clopotiva, alături de „cerb", care este însoțit de 10 – 15 *cerbași* (colindători) și un fluieraș, apare și „blojul" – persoana care are misiunea să apere „cerbul", precum și să intre pe la casele oamenilor să vadă dacă aceștia primesc colindători. „Blojul" este un personaj ludic, fiind îmbrăcat caraghios și provocînd rîsul celor din jur. Iată cum este echipat: pe cap are obrăzarul din burduf de oaie cu lîna întoarsă, tăiat în dreptul urechilor, nasului și a gurii. Mai demult avea și coarne, urechi de diferite animale și barbă de fuior sau lînă. La spate avea o coadă de vacă. Poartă o pușcă din lemn și un săcui cu cenușă din care împroașcă pe cei din jurul său. Mai poartă, la cingătoare, un băț din lemn de anin cojit la vîrf, de culoare roșie, numit

---

[1] V. Cărăbiș, *Nedeile românești. Obiceiuri traco-dace*, în „Noi, tracii", an XI, nr. 93, iulie 1982, p. 10; idem, *Nedeile*, Craiova, 1966, p. 14.

[2] O. Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, București, Editura Minerva, 1979, p. 53.

[3] *Ibidem*, p. 75.

[4] A. Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, București, Editura Minerva, 1976, p. 40 – 41.

[5] O. Densuseanu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, Apendice, manuscrisele lui I. Pop Reteganul, p. 259 – 264.

REF, tom 35, nr. 3–4, p. 259–267, București, 1990

daravelă[6] (falusul — n.n., V.P.). În timp ce juca „cerbul", cerbașii foloseau următoarele strigături :

„Hái sus, sus, cerbule, sus,
Că la mîndra poale nu-s,
Că le-a pus după cuptor
Și-o pus mîța păzitor
Și mîrtanul căpitanul
Și cățelul vai de elul".

ori

„Cerbule, cerbuțule,
Aruncă-ți cornițele
Ca mioara bițele [lîna, n.n., V.P.]
Și te-aruncă din picioare
Ca un pui de căprioare".

sau

„Cerbule, cerbuțule,
Aruncă-ți cornițele
Ca mîndruța zorile
Că-i mîndruța frumușea
Frumușea, dar nu-i a ta
Îi a ălui de colea
Ține ochii tot la ea
Și nu-și vine să și-o ia"[7].

La Mălăiești (com. Sălașul de Sus) se foloseau următoarele strigături :

„Iese cerbu-n drumul mare,
Și frică de nimeni n-are,
C-are coarne împungătoare,
Și urechi auzătoare".

Cînd juca „cerbul" se striga :

„Suce-te, învîrtește-te,
De grindă păzește-te,
Că ți-i rupe coarnele,
Mîncă-ți-le cioarele.
Hăi !
De-ai ști, cerbe, ce știu eu
Nici n-ai bea, nici n-ai mînca
Și-n picioare te-ai usca
Ca frunza alunului
În postul Crăciunului"[8].

Același obicei, cu strigături similare, este păstrat și în satul vecin Peștera (com. Sălașul de Sus).

În vestul Țării Hațegului, în satele Păucinești, Hobița, Breazova, Zăicani și Sarmizegetusa, „blojul" este denumit „hoacă". La Păucinești

---

[6] Inf. Botea Ionuț, n. 1935, 51 de ani, fost vătaf al călușarilor (Clopotiva).

[7] Idem.

[8] Inf. Fănic Nicolae, n. 1924, 62 de ani, Mălăiești, pensionar.

(com. Sarmizegetusa), se foloseau următoarele strigături:

,,Ia sus, sus, cerbule, sus,
Ia sus, sus, la curmătură,
C-acolo-s mîndrele tele,
La cules de viorele,
Să pună-n coarnele tele''.

ori

,,Cerbule, porumbule,
Netezeşte-ţi penele
Ca mîndra sprîncenele''.

sau

,,Ui, mîndruţo, ce te-aş bate
Da' mi-s mîinile legate
Cu-un fir de mătasă neagră
Nu te poci bate de dragă,
Asta-i cerbul streşinor [cu coarne înrămurate — n.n., V.P.]
Care joacă la stobor,
La stobor, la iarbă verde,
Nimeni-n lume nu mi-l vede[9]''.

Din literatura de specialitate, semnalăm că ,,blojul'' mai însoţeşte şi altă mască populară, *turca* (ori *ciurca*, Vaidei, Orăştie), ce se întîlneşte atît în ţinutul Hunedoarei, cît şi în Munţii Apuseni, Ţara Făgăraşului, Moldova etc[10]. Din răspunsurile la chestionarul lui N. Densuşeanu, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, turca a fost înregistrată alături de ,,bloj''[11].

În Muntenia, corespondentul ,,blojului'' ardelean este ,,moşul de brezaie'' sau ,,unchiaşul'', din al cărui echipament nu lipseşte falusul caracteristic[12].

Toate aceste obiceiuri de iarnă, cum sînt *capra* şi variantele sale — *cerbul*, *cerbuţul*, *turca*, *brezaia* —, sînt răspîndite în diferite regiuni etnografice ale României şi, alături de alte măşti zoomorfe, ca de pildă: *ursul*, *calul*, *pasărea*, *lupul*, *mistreţul*, *boul*, trădează o ,,zoolatrie locală dacică, un totemism local''[13].

Masca cerbului se întîlneşte atît în obiceiuri din ţara noastră, cît şi din alte părţi ale Europei, cum sînt Islanda, Norvegia, I-le Färöern, Danemarca, Suedia de vest, în apusul Europei fiind considerat de origine celtică.[14]. Aria geografică a cultului cerbului este însă mai mare, întinzîndu-se spre est, din China și Japonia pînă în Asia Mică, Caucaz, Iliria, Grecia și Italia în vest[15].

---

[9] Inf. Bojin Aurel, n. 1940, 46 de ani, Păucineşti, şofer.

[10] Gh. Vrabie, *Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970, p. 434.

[11] A. Fochi, *op. cit.*, p. 336.

[12] R. Vulcănescu, *Măştile populare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970, p. 140; idem, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei, 1985, p. 329.

[13] T. Bănăţenu, *Le Masque dans la culture populaire traditionnelle roumaine*, p. 244, în vol. *Le masque dans la tradition européenne*, Belgia, Binche, 1975, sub redacţia lui S. Glotz.

[14] Th. Frings, *Hirsch und Hinde*, în ,,Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur'', Halle, 1963, nr. 1, p. 22 — 23.

În literatura de specialitate românească masca cerbului a fost interpretată de unii cercetători ca avînd aceeași origine celtică[16] (excepție face T. Papahagi, care compară ,,cerbul'' cu sărbătoarea romană Lupercalia[17]). Cultul cerbului are însă o origine mult mai veche decît cea celtică, ce se pierde în preistorie, la populația indo-europeană, care l-ar fi împrumutat de la ,,hiperboreenii'' din nordul Europei[18]. M.Eliade arată însă că ,,hiperboreenii'' au moștenit acest cult din cultura paleoliticului superior franco-cantabric, ipoteză care coincide și cu cea emisă de R. Vuia[19].

,,Blojul'', ca mască antropomorfă, este întîlnit și în anturajul călușarilor, nelipsindu-i falusul specific, semnalat încă de la sfîrșitul secolului trecut; ,,Blojul (unul din ei) are în cap o piele (burduf păros) de capră și la partea de jos, în locul *organului* genital, un băț gros de anin legat de mijloc și curățat de coajă spre vîrf''[20]. În jocul de călușar, numit și *călucean* (Banat, Moldova), *căluț* (Banat și Transilvania), *căluș*, *călușar* (Oltenia și Muntenia), *călușer* (Transilvania)[21], ,,blojul'' mai poartă și alte denumiri specifice: *mutul* (Muntenia), *primicerul* (Moldova), *zbicerul* (Ardeal)[22], la care adăugăm și denumirea de *hoacă* din vestul Țării Hațegului, necunoscută în literatura de specialitate.

,,Blojul'' are corespondent și în alte figuri mascate din țara noastră, cum sînt *cucii*, care sînt răspîndiți etnografic ,,de-a lungul Dunării, în zonele de emigrație macedoneană sau de infiltrație bulgară și sîrbă''[23], echivalentul lor fiind *Kukeri* sau *kukovi* (bulgari), *matahalele* (ciangăii din Moldova), *kuka* (ciangăii din Țara Bîrsei); se mai poate compara și cu alte măști, cum sînt *Knecht Ruprecht* (Klas-Ruklas) la germani[24] etc.

După părerea majorității cercetătorilor, originea măștilor zoomorfe trebuie căutată în sărbătorile antice închinate lui Dionysos sau Bacchus[25]. În Țara Hațegului, ,,blojul'' poartă un falus ce are diferite denumiri: *daravelă* (Clopotiva, Mălăiești, Peștera, Paroș), *hădărag*, *tecărău* sau *pătănac* (Nucșoara), de culoare roșie, identic cu cel folosit la sărbătorile antice dionisiace. Mai mult, ,,blojul'', ca mască antropomorfă, amintește de cultul lui Dionysos[26], fiind comparat și cu ,,satirul'' din

---

[15] M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 152.

[16] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 465; R. Vulcănescu, *Mitologie română*, p. 509.

[17] T. Papahagi, *Mic dicționar folkloric*, București, Editura Minerva, 1979, p. 202.

[18] M. Eliade, *op. cit.*, p. 152.

[19] Il Folklore italiano I (1925) — X (1935); ,,Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane'', XI (1936), p. 66.

[20] A. Fochi, *op. cit.*, p. 41.

[21] O. Bîrlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 41.

[22] R. Vuia, *Originea jocului de călușari*, extras din ,,Dacoromania'', II, 1921 — 1922, publicat în vol. *Studii de etnografie și folclor*, I, 1975, p. 112.

[23] R. Vulcănescu, *Măștile cucilor*, în ,,Studii și cercetări de istoria artei'', an VII, 1960, nr. 2, p. 160.

[24] R. Vuia, *op. cit.*, p. 139.

[26] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 462; O. Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, București, Editura Minerva, 1981, p. 275.

[26] R. Vuia, *op. cit.*, p. 139.

Dionisiace [27]. Satyrii—genii silvestre și cîmpenești din mitologia greacă — erau „reprezentați ca oameni cornuți, cu copite și coadă de țapi, mereu prezenți în alaiul lui Dionysos" [28]. Despre prezența cultului lui Dionysos în antichitatea traco-dacă vorbesc și mărturiile arheologice cu „reprezentări bacchice" descoperite în Dobrogea [29], ce dovedesc vechimea măștilor zoo- și antropomorfe din țara noastră. După opinia unor istorici, chiar Dionysos este la origine un zeu trac [30].

În legătură cu cultul falusului, lexicoanele germane dau următoarele explicații : organul viril (mai cu seamă o copie a acestuia), ca simbol al puterii de procreare a Naturii și, în această relație, obiect de venerație în religiile primitive, adorat din India pînă pe țărmurile Nilului și Mării Ionice. Nașterea cultului ne trimite înapoi, ca origine, la Adonis (fenicieni), Osiris (egipteni), Attys (frigieni) și Dionysos (greci)... Cultul falusului s-a menținut în Grecia și Italia pînă la distrugerea păgînismului. Cortegiul sărbătoresc cu falusul — *phallagogia* — se făcea cu intonarea unui cîntec de falus — *phalikon* — și cu tot soiul de glume și tachinări. Purtătorii falusului (și femei)— numiți *phallophori* — îl aveau confecționat dintr-o piele roșie și atîrnat la un băț de lemn lunguieț, de cele mai multe ori din smochin. Falusul era atributul zeilor Pan, Priapos, în unele contexte, și atribut al lui Hermes" [31]. Cultul falusului din antichitatea greco-romană își are originea încă în neolitic. Descoperirile arheologice au relevat numeroase reprezentări falice din argilă, precum și statuete antropomorfe avînd falus în Bulgaria (Cernavoda, Sesklo), Grecia (Larissa), Turcia (Troia), Frigia, Italia (Bologna) etc. [32]. Cercetătorii mai vechi (Heyne, Zoega, Arditi) au subliniat în primul rînd funcția apotropaică a falusului, dar aceasta este numai secundară, principalul atribut al acestuia fiind însă *fecunditatea* (Fruchtbarkeitsspender) [33].

Cultul falusului are o arie geografică care se întinde din bazinul Mediteranei pînă în India, unde falusul — numit *lingam* — este obiectul de cult fundamental al zeului Shiva, așa cum arată descoperirile arheologice neolitice de la Mohenjo-Daro. Lingamul este „simbol al energiei creative masculine... frecvent combinat cu simbolul primordial al energiei creative feminine, yoni, acesta din urmă alcătuind baza imaginii din centrul căreia se înalță cel dintîi. Lingam și yoni, Shiva și Zeița sa, simbolizează forțele antagonice și totuși cooperante ale sexelor" [34].

2. „BLOJUL" SĂRBĂTORILOR DE PRIMĂVARĂ

În Țara Hațegului obiceiul este întîlnit într-un singur sat, la Cîrnești, unde, la lăsarea postului de Paști, se fac doi bloji, ambii bărbați, unul dintre ei fiind mascat drept femeie. Se costumează cu haine rele și zdrențe colorate, avînd pușcă și sabie din lemn. Sabie are și „blojoanea". Umblă prin sat de la casă la casă, fiind însoțiți de un fluieraș. Intră în curte la oameni și joacă amîndoi blojii. Fiecare om îi dăruiește cu cîte două ouă. Se spune că se fac bloji ca să fie recoltă bună în anul respectiv. Termenul a pătruns și în microtoponimia locală de la Cîrnești, unde o uliță este denumită „Ulița Blojilor".

---

[27] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 463.

[28] V. Kernbach, *Dicționar de mitologie*, București, Editura Albatros, 1980, p. 628.

[29] C. Scorpan, *Reprezentări bachice*, Constanța, 1966, p. 1 — 20.

[30] I. C. Drăgan, *Noi tracii*, Craiova, 1976, p. 142.

[31] *Mayer Konversation Lexicon*, vol. XII, 1890, p. 980.

[32] *Paulys Real Encyclopedia der Classischen Altertumwissenschaft*, 19, vol. 38, Stuttgart, 1938, p. 1685.

[33] *Ibidem*, p. 1683.

[34] Heinrich Zimmer, *Introducere în civilizația și arta indiană*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 194.

3. „BLOJUL" – PAPARUDĂ. OBICEI PENTRU COMBATEREA SECETEI VARA

„Blojul" este cunoscut în Țara Hațegului nu numai ca *mască antropomorfă* la sărbătorile de iarnă și de primăvară, ci și ca *mască-costum fitomorfă*, fapt mai puțin cunoscut în literatura de specialitate. Prima mențiune despre existența lui o aflăm într-o descriere a lui I. Conea, la Clopotiva : „Uneorea nu ploaie multă vreme, de roșește toate halea — și apă atuncea se face bloj. Să strîng o grămadă de copii, băieți și fete ; fete tătdauna numa șapte, băieți cît de mulți. Din băieți, unu mai mester să năimește (*să alege*, tot aia) să se facă bloj. Hăilanți, toți băieți și fete, pleacă cu bloju la tufe dă *anine* la pădure, și rump cleoambe dă anine și le leagă cu ață, pă el pă picioare, pă mîini, pă umeri — e tot învăluit cu cleoambe (bloju) și să duc cu totii la beserică și-i dă popa crucea în mînă blojului și hăilanți pleacă toți după el pin sat... Cînd s-or dus la anine... fetele leagă două bîte crucis cu ață, lungi cam dă cîte o palmă și le înflorează cu flori, numa flori. Asta să chiamă „cruce" și să face cînd să *leagă bloju*. Și crucea o poartă una din cele șapte fete (ele-s numa șapte, da băieți-s cîți vor) și pleacă toți pin sat și mere bloju înainte pe uliță și ortacii după el și fetele după ortaci și cîntă numa fetele :

Ploaie, Doamne, ploaie,
Cerne cu ciurelu
Toarnă cu ciubăru,
Să ujuie mărul

Ploaie, Doamne, ploaie
Toarnă cu găleata
Să ujuie vatra.

și umblă pă tăte ulițele și nu intră-n ocol la nimeni, merg numa pă uliță ; bloju mere încet și tătă lumea aruncă — cine se *zgoghește* (să nimere, tot haia e) acasă — cu apă-n el. Tătă lumea are bucurie. Cînd gată cu umblatu, să duc la apă și aruncă crucea, cununa (Bloju-are și cunună pă cap), cunună tăt din cleombițe mărunte, mai mult frunze. Are și două cozi lungi, dă-i atîrnă pîn la (gîrboveană... din jos de care pulpă, capută) și cînd să-ntorc spre casă nu mai cîntă și la două-trei zile, minteni ploaie. Să-ntîmplă dă ploaie pînă-n seară, că umblă tăt copii tineri, nepăcătoși ; noi putem să tăt umblăm, că nu mai plouă"[35].

Astăzi obiceiul nu se mai practică la Clopotiva, dar denumirea o aflăm în toponomia Munților Țarcu din arealul Clopotivei, unde sînt doi munți : Bloju Mare și Bloju Mic, versanți care se ramifică din nodul orografic Vîrful Pietrii [36].

---

[35] I. Conea, *Om și natură în Țara Hațegului*, extras din „Sociologie românească", an III, oct. — dec., 1938, nr. 10 — 11 ; idem, *Clopotiva — un sat din Hațeg*, 1940, București, Biblioteca de sociologie, etică și politică... Sociologia României, p. 57 — 58.

În satul Nucșoara datina se perpetuează și în prezent. Iată cum este descris „blojul" de către un informator : „Este un obicei pentru secetă vara. Copiii din sat se strîng și culeg cleoambe de soc, pe care le leagă la capătul gros. Unul mai mare dintre băieți le ia pe cap de-a tîrnă pînă jos. Și merg din casă în casă pe la oameni și fiecare scoate o găleată de apă și aruncă pe el. Merg pe drum cîntînd :

Ploaie, Doamne, ploaie
Pămînt să se moaie
Ploaie cu ciubărul
Să se ude părul
Ploaie cu găleata
Să se ude vatra
Rodul să rodească
Cucuruz să crească
Spicul cît voinicul
Rodul cît norodul
Să se umple podul" [37].

I. Conea crede că termenul *bloj* este același cuvînt cu *boj* sau *boz*, numele unei cunoscute plante (*Sambucus ebulum* sp. *Ebulus humile*). Noi aducem în sprijinul acestei ipoteze cîteva exemple hotărîtoare. Mai întîi, pe teren : la Nucșoara, mai demult, blojul era acoperit cu frunze din planta numită boz [38]. Apoi faptul că această plantă, o varietate de soc, este folosită ca mască și în obiceiul paparudelor, cu care „blojul" era înrudit [39]. Dar argumentul cel mai concludent, am putea spune hotărîtor, care trădează originea termenului „bloj", este păstrarea denumirii sale, la Păucinești, ca obicei („bozu"). Iată cum este descris de I. Pop Reteganul : „Vara cînd e secetă mare se adună vreo doisprezece copii din sat și îmbracă din cap pînă în tălpi pe un copil mai zdravăn în frunze din planta numită boz. Cu stîlpări de boz îi acoperă capul de tot, grumazul de tot, jur împrejur tot trupul, picioarele pînă sub tălpi. Bozul îl leagă cu ață de băiat. Băiatul așa este de plin de boz de nici nu vede, ci alții îl conduc de mînă. Încep apoi de undeva și parcurg toate ulițele satului, mergînd de-a lungul uliței, toți doisprezece strigă din răsputeri, pe un glas :

Ploaie, Doamne, ploaie !
Cerne cu ciurelul
Toarnă cu ciubărul
Pe fîntîna seacă,
Ne umple de apă.

---

[36] I. Conea, *Om și natură în Țara Hațegului*, p. 129.

[37] Inf. Moș Iustin, n. 1924, 62 de ani, Nucșoara; Barbu Sofia Mălăiasca, n. 1913, 73 de ani, Nucșoara.

[38] Inf. Albu Zamfira, n. 1917, 69 de ani, Nucșoara.

[39] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, republicat în 1982, p. 243.

Bumburel de-argint
Ploaie pe pămînt
Bumburel de aur
Ploaie din balaur;
Rodul pînă-n pod
Spicul
Cît voinicul.

Mai din fiecare casă iese cîte o muiere cu o găleată de apă şi o aruncă pe Boz, apoi dăruieşte Bozul cu un ou. Gazda cu fîntîna aruncă pe Boz cîte trei găleţi de apă din fîntînă şi-l dăruieşte cu trei ouă"[40].

Versurile de chemare a ploii care se foloseau cu acest prilej au fost interpretate ca o invocare, pe timp de secetă, a străvechii divinităţi urano-solare, declanşatoare a ploii[41]. Acest obicei, întîlnit la Păucineşti, se numeşte astăzi „blojul", fiind identic cu „bozul", denumirea iniţială a obiceiului.

Din aceste exemple se observă că „blojul" este în Ţara Haţegului identic cu paparudele din alte zone etnografice româneşti. Prin urmare, la denumirile dialectale ale paparudelor: *papalugă* (Moldova), *păpăruie şi băbăruţă* (Transilvania), *păpărugă* (Banat), *băbărugă* şi *dodoliţă* (Bihor), *matahulă*[42] (Transilvania), *papalugaia*, *babatută*, *babarudă*, *buduroasăroasă* (Transilvania), *peperuie* (Banat), *dodoloaie*, *malancă* (Bucovina)[43] mai adăugăm şi pe cea de „bloj" din Ţara Haţegului.

Întocmai ca şi matahulele, care sînt atît măşti antropomorfe la sărbătorile de iarnă (Vaidei, com. Romos, jud. Hunedoara), dar, în acelaşi timp, şi măşti-costume fitomorfe la obiceiurile de secetă, şi „blojul" este o dublă mască: antropomorfă şi fitomorfă.

În judeţul Hunedoara, am arătat că una din denumirile dialectale ale paparudelor este *băbăruţa* sau *Băbăruţa-ruţa* (prin paranomază, la Mesteacăn şi Lunca Cernii, din regiunea Pădurenilor, zonă limitrofă Ţării Haţegului, am găsit acest obicei numit *ruţa* — de la *băbăruţă-ruţă*).

Datina paparudelor este cunoscută şi la popoarele vecine, sub numele de *peperuda*, *peperuga*, *dodola* sau *rosomanca* (bulgari), *proporuse* şi *dódole* (sîrbi), *pirpiruna* (la românii macedoneni), *pipieruga* şi *perpeira* (greci)[44]. Împingînd cercul comparatistic la aria indo-europeană, etnograful J. Frazer citează un obicei similar în India occidentală, numit *Regele ploii*: „La Poona, în India, cînd este nevoie de ploaie, băieţii îmbracă pe unul din ei numai cu frunze şi îl numesc Regele ploii. Merg apoi în toate casele satului; stăpînii sau nevestele lor îl stropesc pe Regele ploii cu apă, împărţind tuturor de-ale gurii de tot felul; după ce au fost vizitate toate casele, îl dezbracă pe Regele ploii de costumul său de frunze şi se face o petrecere cu merinde adunate"[45].

---

[40] O. Densuseanu, *op. cit.*, p. 286.

[41] M. Valea, A. Nistor, *Unele consideraţii cu privire la obiceiuri străvechi româneşti*, în „Sargeţia", X, 1973, p. 380.

[42] I. A. Candrea, *Privire generală asupra folklorului român în legătură cu al altor popoare*, Universitatea din Bucureşti, 1933 — 1935, p. 352 (curs litografiat).

[43] R. Vulcănescu, *Măştile populare*, p. 418.

[44] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 353.

[45] J. G. Frazer, *The Golden Bough*, vol. I, partea I, London, 1955, p. 273 — 274; versiune românească, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, vol. I, p. 225 — 226.

În țara noastră, obiceiul cu masca de frunze este de origine tracică, amintind de „leneele" care se sărbătoreau la culegerea strugurilor, măștile vegetale reprezentîndu-l pe Linos — zeul vinului și al teascului — întruchipat ca o „hipostază a lui Dionysos" [46].

În concluzie, obiceiul „blojul" din Țara Hațegului trădează vechi practici de magie simpatetică și apotropaice, întruchipat fie ca o mască antropomorfă (iarna, primăvara), fie fitomorfă (vara), supraviețuind ca o reminiscență a vechiului cult dionisiac practicat de populația traco-dacă și păstrat pînă astăzi.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **INEDITE LA UN MONUMENT AL LIRICII FOLCLORICE ROMÂNEȘTI.** *Cîntecele populare românești din Bucovina* sînt „cea mai mare colecție de folclor românesc antebelic și, pînă azi, cea mai amplă colecție regională" [1], remarca istoricul folcloristicii naționale și editorul Iordan Datcu, însă, datorită tiraniei istoriei, nu a fost valorificat decît circa 11% din materialul cules cu aproape un secol în urmă. Manuscrisul, cuprinzînd 10 000 de poezii și 2 250 de melodii, a fost alcătuit, începînd din noiembrie 1906 și pînă în 1914, de un colectiv numeros format din intelectuali și țărani români din Țara de Sus și comentat, în germană, de Mathias Friedwagner, profesor de filologie romanică și istoria literaturii la Universitatea din Cernăuți. Numeroase aspecte inedite în legătură cu geneza și organizarea acestui „frumos monument al spiritului poetic folcloric al românilor din Bucovina" [2], vremelnic ocupată de Imperiul austriac, le-am descoperit în mai multe epistole ale coordonatorului, redactate în limba germană, ce se află în Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian" din Suceava.

De cum a sosit la Cernăuți, M. Friedwagner s-a străduit, fără succes, să-și determine studenții să adune cîntece populare românești. În 1906, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice din Viena a hotărît să realizeze o colecție din cîntecele folclorice ale tuturor popoarelor din imperiu. Coordonator al volumului de folclor românesc a fost numit Friedwagner. În acest scop i s-au pus la dispoziție 1000 de coroane și i s-au dat indicații cu privire la componența colectivului de lucru.

Neputînd singur grupa în jurul său forțele necesare, Friedwagner a apelat la influența și prestigiul științific de care se bucura folcloristul și etnograful S. Fl. Marian. De cum a primit adresa forurilor imperiale, romanistul german l-a și informat pe profesorul sucevean, rugîndu-l să participe la alcătuirea culegerii sau să conducă colectivul de lucru. În acest sens, la 11 martie 1906, Friedwagner îi scria : „Recent a sosit ordinul ministrului cu invitația să binevoiesc a mă pune, aici în Bucovina, în fruntea unui comitet de acțiune în vederea acestui scop. Comitetul de acțiune urmează să cuprindă șase-opt membri. Totodată, sus-numitul ordin indică cîțiva domni care poate că ar intra în componența lui. Înainte de alcătuirea comitetului, aș dori să-mi știu asigurată indispensabila d-voastră colaborare. Permiteți-mi, deci, rugămintea pe care am vrut să o fac de curînd și la Suceava, dar, din păcate, nu v-am întîlnit. Rugămintea este să mă ajutați a culege și selecta. Fără membri într-adevăr activi nu mi-aș putea lua o sarcină atît de grea și ar trebui iarăși să renunț la alcătuirea comitetului. Este vorba mai întîi de textele cîntecelor, apoi de melodii. În calitate de cunoscător al muzicii, mi-a fost indicat domnul coleg al d-voastră, profesorul Constantin Popovici. N-ați vrea să vorbiți cu dînsul și să-i cîștigați colaborarea ? Vreau să mai invit pe prea cucernicul D. Dan, pe inspectorul Simionovici, pe compozitorul Teodor Flondor, pe George Mandicevschi, maestru de muzică la Seminar, pe prof. Bodnărescu și pe adjunctul tribunalului, Temistocle Bocancea. Sau poate că ați ști d-voastră vreun sprijin mai cu experiență ? Dacă acceptați, aș veni personal la Suceava pentru a discuta toate celelalte. Ca să refuzați consider că este exclus, avînd în vedere caracterul național și patriotic al întreprinderii. Sînt, de asemenea, dispus să-mi depun mandatul și să vă propun ministrului ca președinte" [3].

---

[46] R. Vulcănescu, *Măștile populare*, p. 97.

[1] Iordan Datcu, S. C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclor literar românesc*. Cu o prefață de Ovidiu Bîrlea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 199.

[2] M. Friedwagner, scrisoare inedită în limba germană către S. Fl. Marian, din 16 martie 1906, Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian", Suceava, inv. nr. 625.

[3] *Ibidem*, din 11 martie 1906, inv. nr. 624.

Ivindu-se o nouă ocazie de a se valorifica bogăția artistică a poporului român, folcloristul Marian acceptă, iar Friedwagner se grăbește să-i mulțumească. ,,Pentru amabila d-voastră scrisoare vă exprim, din toată inima, mulțumirea mea. Colaborarea d-voastră va ajuta la îndeplinirea în bune condiții a lucrării care-i plină de dificultăți ce nu vi le ascund nicidecum. Oricum, vor trece mai mulți ani pînă se vor realiza toate complet. Pentru partea muzicală vreau să-l rog pe domnul Mandicevschi de la Seminarul mitropolitan ; poate mă vor ajuta și domnul Severin Procopovici și alții"[4].

În continuare, romanistul Matthias Friedwagner îi explică lui Marian modul de lucru al membrilor comisiei de strîngere a materialului literar și muzical, care va alcătui structura lucrării proiectate. ,,Deocamdată e vorba să se completeze cataloagele, mai pe scurt să se definitiveze materialul. Cu aceasta va trece un an. Apoi urmează selectarea, ordonarea și înmănuncherea elementelor înrudite, compararea și elaborarea opiniilor critice cu diverse variante ale redactării. Aici pot interveni cu forțele mele. Totdeauna însă mă voi bizui pe sfatul experimentat al Domniei voastre acolo unde voi întîmpina greutăți. Dacă toți se vor ajuta reciproc, atunci se va realiza un frumos monument al spiritului poetic popular al românilor din Bucovina, monument demn de a fi dat la iveală. Munca e încă grea și de durată. Deocamdată vrem, în spiritul directivelor date, să culegem tot ceea ce-i accesibil. Nimeni să nu fie trecut cu vederea dintre acei ce au contribuit cu ceva. Fiecare nume va fi arătat pe lîngă fiecare cîntec. Eu însumi nu vreau să mă împăunez cu munca altora. Sper că îmi va fi cu putință ca încă înainte de Paști să vin la Suceava pentru o convorbire"[5].

Pînă la 25 martie 1906, Friedwagner a trimis ministrului de la Viena lista cu propunerile pentru comisie, iar la 23 iulie 1906, guvernul ducatului Bucovina, prin adresa nr. 20 732, îl anunță pe S. Fl. Marian că a fost numit membru al comisiei de strîngere a cîntecelor populare românești condusă de romanistul de la Universitatea din Cernăuți.

Președintele comisiei a întocmit un chestionar, iar înainte de a-l tipări, l-a trimis lui Marian și Gustav Weigand pentru a-l îmbunătăți. Cu privire la modul de organizare, Friedwagner îi scria lui Marian : ,,Eu voi fi la finele lui octombrie în Suceava să continuăm convorbirea noastră. Ministrul vrea să plătească parale, așa că sper să putem pleca împreună, mai ales în sate, pentru a face colecția noi înșine. Voi dispune să fie tipărite pentru Bucovina 1000 de exemplare din broșura indicată, să se traducă în limba română. Sînt de aceeași părere cu dumneavoastră. Poate că vom obține un fonograf pentru melodii. Sînt de acord cu dumneavoastră că nu trebuie să se introducă semne străine, pentru a nu se naște confuzii. Îmi iau permisiunea de a vă trimite instrucțiunile spre binevoitoarea dumneavoastră părere, înainte de a le da la tipar. Cred că-i bine ca totul să se facă cît mai desăvîrșit și, ca de fiecare dată, să se anexeze, pentru Bucovina, exemplele. Astfel, orice profan va putea așterne pe hîrtie un dialect. Vreau să-i scriu și profesorului Weigand după ce d-voastră îmi veți restitui proiectul. Sistemul nostru este mai limpede și mult mai clar și reproduce destul de limpede caracterul dialectal, după cum cred. Precum puteți constata și singur, n-am lăsat deoparte amabila dumneavoastră sugestie"[6].

După nouă luni de căutări și tatonări, Matthias Friedwagner a reușit ca la 11 noiembrie 1906 să deschidă ședința de constituire a Comitetului pentru adunarea cîntecelor populare românești, în una din sălile Facultății de Filologie a Universității din Cernăuți, și să dezbată programul pe care apoi îl va înainta Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice din Viena.

Pe baza chestionarului întocmit de M. Friedwagner și completat de S. Fl. Marian și Gustav Weigand s-a trecut la adunarea desfășurată a cîntecelor populare românești din ducatul Bucovinei. Deși culegerea rezultată a fost gata în preajma izbucnirii primei conflagrații mondiale, manuscrisul ei a străbătut și continuă să parcurgă o cale sinuoasă, fără a vedea integral lumina tiparului. În timpul celui de al II-lea război mondial, coordonatorul colecției a selectat, reproducînd științific, 943 de poezii și 380 de melodii repartizate în 33 de capitole tematice. Volumul de folclor românesc este însoțit de o prefață și comentarii în limba germană și de un util aparat critic (note, variante, bibliografie, glosar, indice de nume, localități, teme, motive etc.). Valorificarea parțială a importantei colecții lirice folclorice s-a concretizat în *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*. I. Band : *Liebeslieder*, herausgegeben von dr. Matthias Friedwagner, 1940, Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, XLIII + 596 p. + 6 portrete + o hartă.

Manuscrisul culegerii inedite de *Cîntece populare românești din Bucovina*, după o îndelungă absență, a revenit în țară și își așteaptă prețuirea deplină pe care o merită cu prisosință.

(Paul Leu)

---

[4] *Ibidem*, din 16 martie 1906, inv. nr. 625.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*, din 11 septembrie 1906, inv. nr. 267.

PROFESORUL GHEORGHE PAVELESCU LA 75 DE ANI

BORIS ZDERCIUC

La începutul acestui an, în luna mărțișorului și a echinocțiului de primăvară, profesorul Gheorghe Pavelescu, etnograf și folclorist, împlinește vîrsta de 75 de ani, prilej de sinceră bucurie la acest frumos jubileu atît pentru sărbătorit, cît și pentru cei ce-l cunosc și prețuiesc, dar și moment de bilanț, de cumpănă și retrospectivă privind cele peste cinci decenii de susținută și rodnică activitate în studierea culturii populare românești.

După cum rezultă din datele biografice, Gheorghe Pavelescu a manifestat înclinații pentru creația populară încă de pe băncile liceului. Apoi, pe măsura însușirii și aprofundării unei pregătiri de specialitate tot mai temeinice, își lărgește aria preocupărilor, abordînd, cu o remarcabilă competență, o tematică diversă din domeniul etnografiei, artei populare și, mai ales, al folclorului. Apreciind în ansamblu opera sa științifică, putem afirma cu deplină îndreptățire că, printre specialiștii care s-au consacrat cercetării culturii noastre populare în ultimii 50 de ani, numele lui Gheorghe Pavelescu se înscrie cu majuscule. Lucrările sale, mai ales cele din domeniul folclorului magic la români, își păstrează pînă astăzi valoarea lor teoretică și metodologică, constituind veritabile studii de referință în materie.

Gheorghe Pavelescu s-a format și dezvoltat ca om de știință în perioada dintre cele două războaie mondiale, epocă ce a marcat o puternică înflorire a științei și culturii din țara noastră, în general, a științelor social-umanistice, cu deosebire. Înfăptuind un ideal secular, Marea Unire de la 1 Decembrie 1918 a stimulat dezvoltarea științei și a culturii, descătușînd inițiativele și forțele creatoare ale națiunii. Un loc de seamă în efortul acesta general de făurire a unei culturi naționale unitare l-a ocupat studierea și cunoașterea tradițiilor culturale ale poporului român, a vieții satului și a culturii țărănimii, ca o componentă importantă a culturii naționale. În perioada aceasta ia naștere și-și desfășoară activitatea Școala sociologică din București a profesorului Dimitrie Gusti, împînzind toată țara cu echipele sale monografice multidisciplinare, se înființează catedra de etnografie și folclor cu profesorul Romulus Vuia la Universitatea din Cluj, apar numeroase periodice consacrate studierii culturii populare, printre care și „Anuarul Arhivei de Folclor a Academiei Române'', se organizează muzee de etnografie și de artă populară, se creează catedra de filozofie a culturii la Universitatea din Cluj, catedră care dă, prin titularul ei, filozoful Lucian Blaga, o nouă perspectivă în interpretarea culturii populare.

Firește că tabloul cultural-științific al epocii, atît sub raportul orientărilor și curentelor social-umanistice, cît și sub raportul structurilor instituționale corespunzătoare, este mult mai amplu și diferențiat.

Am notat numai acele evenimente și acțiuni care, după cît se pare, sînt implicate mai direct în formarea și modelarea concepției lui Gheorghe Pavelescu, în determinarea orientării sale științifice, cel puțin în prima parte a activității sale.

Îl cunosc și-l prețuiesc în mod deosebit pe profesorul Gh. Pavelescu. Am colaborat cu Domnia sa între anii 1948 și 1951, ca asistent, la catedra de etnografie de la Universitatea din Cluj. Încercarea pe care o fac de a contura un profil lui Gheorghe Pavelescu, cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani, este o expresie a aprecierii mele și sper ca tabloul creionat să redea cît mai exact imaginea omului de știință.

*

Gheorghe Pavelescu își trage obîrșia de pe Valea Sebeșului, din vecinătatea sudică, montană, a acesteia. Zonei natale, de o remarcabilă bogăție și originalitate a creațiilor în domeniul culturii populare materiale, sociale și spirituale, Gheorghe Pavelescu i-a consacrat o bună parte din preocupările sale științifice. Săsciorii și Lazul, Șugagul, Dobra și Lomanul — sînt doar cîteva din reperele etnografice de mare atracție din această zonă. A văzut lumina zilei la data de 18/31 martie 1915 în satul Purcăreți, „sat de munte, ciobănesc'', cu povîrnișuri și înălțimi, cu gospodării risipite, „la adăpost de tumulturile istoriei'', cum caracteriza Lucian Blaga această străveche așezare pastorală. Se pare că mediul natural și cadrul de viață social-culturală, puternic impregnată de tradiție în toate compartimentele ei, au constituit un prim factor care a orientat interesele și preocupările științifice ale lui Gheorghe Pavelescu înspre etnografie și folclor.

Școala primară — 5 clase — o face în satul natal, iar studiile secundare la Sebeș (gimnaziul) și la Liceul „Aurel Vlaicu'' din Orăștie, luîndu-și examenul de bacalaureat în anul 1936. Ca elev de liceu la Orăștie se ocupă intens de culegerea folclorului, colaborînd la „Arhiva de Folclor'' din Cluj.

În anul 1936 se înscrie la Facultatea de Filozofie și Litere a Universității din Cluj, urmînd cursuri de filozofie, psihologie, sociologie, estetică literară, limba română, etnografie și folclor, istoria artelor, trecînd examenul de licență în 1940 în specialitățile sociologie rurală, filozofie și estetică literară.

Între anii 1940 și 1945 Gheorghe Pavelescu realizează o performanță de excepție. Pe bază de cercetări de teren și prin consultarea unei bogate bibliografii elaborează trei lucrări științifice și susține trei examene de doctorat, după cum urmează :

— iunie 1942, doctorat în filozofie la Universitatea din București, specialitatea „sociologie'', cu lucrarea *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni* în fața unei comisii formate din profesorii : Dimitre Gusti, Mihai Ralea și Nicolae Cartojan ;

— octombrie 1942, doctorat în filozofie la Universitatea din Cluj — Sibiu, specialitatea „filozofia culturii'', prezentînd lucrarea *„Mana în folclorul românesc''—contribuții pentru cunoașterea magicului*, în fața unei comisii alcătuite din Lucian Blaga, Emil Petrovici, D. D. Roșca, Constantin Sudețeanu ;

— iunie 1945, al treilea examen de doctorat, tot la Universitatea din Cluj — Sibiu, la specialitatea „etnografie și folclor", cu lucrarea *Cercetări folclorice în sudul județului Bihor*, comisia fiind formată din profesorii Romulus Vuia, Emil Petrovici, Lucian Blaga și Constantin Daicoviciu.

Notăm că toate lucrările prezentate ca teze de doctorat au fost apreciate, ca și lucrarea de licență de altfel, cu calificativul „Magna cum laude". Referatele conducătorilor științifici, ca și ale unor membri din comisiile de doctorat, sînt pline de considerații laudative, scoțîndu-se în evidență originalitatea și interesul major al problematicii abordate, calitățile de „foarte harnic și pasionat cercetător în domeniul folclorului românesc" ale autorului lucrărilor. Lucian Blaga subliniază „bogăția materialului ilustrativ, uneori foarte nou...adunat... în diferite regiuni, ...concluziile teoretice mai generale la care domnul Pavelescu ajunge în lucrarea sa bine gîndită de la început pînă la sfîrșit" relevînd impresionanta listă bibliografică, „poate cea mai vastă ce s-a făcut pînă acum la noi în legătură cu problema de față" [este vorba de lucrarea „*Mana în folclorul românesc*" — *contribuții pentru cunoașterea magicului* — n.n., B. Z.]. Bibliografia publicată în ediția din 1944 (Sibiu) cuprinde 18 pagini, în care, pe lîngă lucrările de specialitate din literatura națională și străină, sînt evidențiate zeci de manuscrise aflate în diferite colecții de folclor. În propunerea pentru premiul „C. Rădulescu Codin" al Academiei Române a lucrării „*Mana în folclorul românesc*" — *contribuții la cunoașterea magicului*, profesorul Dumitru Caracostea, relevînd calitățile studiului, își exprima și „speranța că autorul va stărui într-o specialitate atît de strînsă de cunoașterea poporului". De aprecieri elogioase s-au bucurat și celelalte două teze de doctorat.

Așadar, în 1945, la vîrsta de numai 30 de ani, Gheorghe Pavelescu avea o poziție științifică de prestigiu, întemeiată pe trei diplome obținute în urma unor remarcabile lucrări elaborate, în principal, pe baza materialului de teren recoltat din zone de mare interes etnografic și a numeroaselor studii și articole din domeniul etnografiei, folclorului și artei populare, publicate în diferite reviste de specialitate.

Activitatea profesională a lui Gheorghe Pavelescu s-a desfășurat, cu deosebire, în învățămînt — în învățămîntul secundar și în învățămîntul superior. În anii de început ai vieții profesionale a lucrat ca asistent, ca profesor suplinitor și apoi în calitate de titular la catedra de etnografie la Universitatea din Cluj (1943—1951), iar din 1970 pînă la pensionare (1980) a ocupat un post de conferențiar la Facultatea de Filologie și Istorie din Sibiu, susținînd cursuri de literatură universală și comparată, folclor, estetică ș.a. În intervalul 1952 — 1972 a funcționat în învățămîntul secundar, ca profesor de limba română la Sebeșul de Jos, Săliște, Cisnădie, Sibiu. Paralel cu activitatea didactică, în anii '40 — '50 a lucrat și în muzeografie ca asistent și director la Muzeul Etnografic din Cluj, ca director al Muzeului de Artă Populară din București, ca inspector de specialitate pentru muzee la Comitetul Așezămintelor Culturale. Reamintim, de asemenea, contribuția sa în organizarea și coordonarea activității Cercului monografic din Cluj (1937 — 1940), a Societății de etnografie și folclor din Cluj (1947 — 1950), colaborarea la Societatea de Științe Filologice — Filiala Sibiu (1952 — 1978), participarea în Consiliul științific al Muzeului Brukenthal din Sibiu, coordonarea activității Asociației Folcloriștilor și Etnografilor din județul Sibiu, al cărei președinte este și în prezent.

Activitatea didactică a profesorului Gheorghe Pavelescu, fie în învățămîntul secundar, fie în cel universitar, s-a împletit organic cu cercetarea științifică. Cadru didactic și cercetător științific sînt cele două componente inseparabile ale profilului său profesional. Preocupările pentru studierea, cunoașterea și interpretarea fenomenelor de cultură populară tradițională românească, pentru dezvăluirea trăsăturilor specifice și a funcției acestora în viața și mentalitatea comunităților sătești se manifestă de timpuriu în activitatea sa, în orice caz înainte de a începe activitatea profesională propriu-zisă. Pe parcursul celor peste 50 de ani de muncă științifică (de cercetare și elaborare de lucrări), Gheorghe Pavelescu a îmbrățișat o tematică etnografică diversă, nota dominantă constituind-o, totuși, orientarea spre domeniul culturii spirituale. „Se pare că folclorul este partea cea mai rezistentă din activitatea mea", se autocaracterizează Gheorghe Pavelescu într-una din scrisorile sale. Îl preocupă istoria etnografiei românești, situația cercetărilor în acest domeniu, arta populară, obiceiurile, medicina populară, credințele și superstițiile, literatura populară etc.

Pentru concepția sa asupra etnografiei ca știință, a vocației acestei discipline în cunoașterea și caracterizarea unui popor, asupra teoriei și metodologiei cercetării în domeniul culturii și vieții poporului, sînt relevante două articole pe care le-a publicat încă în perioada formării sale ca specialist. Este vorba de articolul *Etnografia românească din Ardeal în ultimii douăzeci de ani (1919—1939)*, publicat în „Gînd românesc", nr. 10—12, 1939, și de nota intitulată *Necesitatea unui institut pentru studiul poporului român*, publicată în „Transilvania", nr. 1, 1944.

Articolul din „Gînd românesc" reprezintă o analiză atentă, responsabilă și destul de amplă a activității etnografice din Ardeal pînă la cel de al doilea război mondial, vizînd atît cadrul instituțional, cît și rezultatele. Enumerarea faptelor care intră sub incidența cercetării etnografice duce la constatarea că autorul articolului are o viziune integralistă asupra etnografiei, care cuprinde în cîmpul investigației sale întregul domeniu al culturii și vieții populare : material, social și spiritual. Făcînd bilanțul cercetărilor de etnografie din Ardeal în perioada luată în considerare, se apreciază că e vorba „de o activitate mai mult variată și întîmplătoare, decît coordonată" (p. 14 din extras). Se remarcă faptul că multe capitole importante cum sînt ocupațiile, obiceiurile, superstițiile, mentalitatea etc. nu au fost studiate îndeajuns, deși „sînt cele mai expuse transformărilor" (p. 14). Se reproșează cercetărilor de etnografie și folclor o prea accentuată preocupare pentru culegerea de material, aceste discipline transformîndu-se în științe ale „retinei", dar lipsindu-le spiritul. Or, susține Gh. Pavelescu, „cultura populară este, în primul rînd, suflet, ce se înveșmîntează în *anumite forme materiale*, pe care și le *creează*. Cercetătorul ei nu se poate mărgini numai la studiul acestor forme materiale, fără să înțeleagă și sufletul care le-a dat naștere. Pentru aceasta retina și fonograful nu sînt suficiente — materia trebuie străbătută *de spirit, de cît mai mult spirit*" (p. 15 din extras ; sublinierile aparțin autorului).

Această observație formulată de autor, privind analiza și interpretarea naturii fenomenelor de cultură populară, reflectă, în mod evident, influența gîndirii filozofului Lucian Blaga, influență care a avut darul să impulsioneze cercetările de cultură și artă populară, dîndu-le o nouă perspectivă și finalitate.

În nota publicată în revista „Transilvania" cu privire la necesitatea unui institut pentru studiul poporului român, Gheorghe Pavelescu pledează pentru organizarea unui institut al cărui scop să fie „cercetarea poporului român sub toate aspectele sale" (p. 93), deoarece „poporul fiind cea mai complexă ființă organică trebuie studiat în mediul său natural și din cît mai multe perspective ale diferitelor științe numite antropologice, etnologice sau sociale". Pentru a avea o „icoană" a ceea ce este poporul român, pentru a ne cunoaște „Țara și Neamul", „nu cercetarea izolată a diverșilor specialiști care *eo ipso* au perspective limitate, ci cercetarea integrală, coordonată, de specialiști care se consultă reciproc asupra aceleiași probleme cu multiplele-i aspecte, *constituie adevăratul drum spre cunoașterea neamului*" (p. 93 ; subl. n., B.Z.).

Ne-am oprit asupra acestor două texte nu atît pentru faptul că ele aparțin perioadei de început în formarea și activitatea științifică a profesorului Gheorghe Pavelescu și nici pentru că în această etapă de sfîrșit al deceniului al patrulea și de început al deceniului al cincilea al secolului nostru Domnia sa a elaborat și publicat studii și lucrări care-l definesc ca un cercetător valoros, cu reale perspective, ca „o speranță", cum se exprima Dumitru Caracostea. Ne-am oprit la ele, înainte de toate, pentru că ni s-a părut că aceste două texte ne dau o imagine mai exactă asupra concepției sale privind obiectul și domeniul etnografiei, așa cum rezultă din analiza pe care o face în articolul publicat în revista „Gînd românesc" și asupra structurii instituționale ideale și, mai ales, a *metodei de cercetare* în domeniul culturii populare, așa cum se desprinde din nota publicată în revista „Transilvania". După cum s-a văzut mai sus, argumentînd necesitatea unui institut pentru studiul poporului român, Gheorghe Pavelescu pledează, totodată, pentru o abordare *interdisciplinară* a domeniului, pentru o cercetare integrală, coordonată, cercetare în cursul căreia specialiștii să se poată consulta reciproc „asupra aceleiași probleme cu multiplele-i aspecte". Iată, dar, teoria Școlii sociologice din București, teoria cercetării monografice, multidisciplinare, a cărei experiență era cunoscută tînărului, pe atunci, Gheorghe Pavelescu, este formulată la nivel de principiu, *de cercetare interdisciplinară structurală*, ca să ne exprimăm în terminologia actuală a teoriei interdisciplinarității. Această idee de mare actualitate este afirmată ca atare, acum 50 de ani, de un etnograf român. Este, cred, consecința contactului direct cu profesorul Dimitrie Gusti și, mai ales, cu Traian Herseni, teoreticianul „îndrumărilor" pentru monografii sociologice.

Preocupările în domeniul magiei, domeniu pe care Gheorghe Pavelescu l-a abordat frontal și care, după cît se pare, a constituit marea sa pasiune, s-au concretizat în două lucrări importante : *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni* și *Mana în folclorul românesc — contribuții pentru cunoașterea magicului*. Prima lucrare, publicată în cadrul Institutului Social Român, se întemeiază pe cercetările efectuate în vara anului 1939 în 40 de sate din Munții Apuseni, completate cu unele „mici investigații", cum le califică autorul, în așezările din jurul Vașcăului și în cîteva sate din Cîmpia Transilvaniei de la poalele Munților Apuseni, investigații efectuate în anul următor. La apariție, acum aproape o jumătate de veac, cele două lucrări au marcat un moment de seamă atît prin extinderea interesului științific asupra unui domeniu oarecum neglijat al culturii populare — credințe, superstiții, descîntece, datini etc. —, cît și prin metodologia cercetării și interpretarea creațiilor din acest domeniu. Relevînd importanța pe care o are componenta magică în mentalitatea rurală, alături de componenta religioasă și de cea empirică, Gh. Pavelescu subliniază „perspectiva falsă" din care erau abordate, de predecesorii săi, credințele și superstițiile, fiind considerate ca niște relicve, ca „supraviețuiri" ale unor culturi dispărute. Cercetarea atentă și aprofundată dezvăluie faptul că „superstițiile, credințele și obiceiurile magice sînt elemente *vii*, care se încadrează într-un tot organizat", pe care autorul îl denumește *viziune magică*, fără de care nu pot fi înțelese și apreciate la adevărata lor valoare (*Cercetări asupra magiei*, p. 10).

Dacă, în ceea ce privește metoda de cercetare, Gheorghe Pavelescu valorifică în bună măsură experiența Școlii sociologice din București, sub raportul interpretării fenomenului magic, a funcției sale în mentalitatea țăranului român, lucrările privind magia reflectă influența lui Lucian Blaga, care în perioada respectivă (1941) și-a publicat cartea *Despre gîndirea magică*. De altfel, în prefața la lucrarea *Mana în folclorul românesc*, Gheorghe Pavelescu declară deschis : „Nu mai puțin importante au fost pentru noi, în elaborarea acestui studiu — ca și a altora în domeniul magiei românești — îndemnurile și sfaturile personale primite din partea d-lui prof. Lucian Blaga".

Un sector al culturii tradiționale românești, care n-a fost ocolit de Gh. Pavelescu, este cel al artei populare, domeniu în care ne-a lăsat cîteva studii de valoare. Am în vedere lucrarea *Pictura pe sticlă la românii din Transilvania*, publicată în „Apulum", I, 1942 (Buletinul Muzeului din Alba-Iulia), în care sînt prezentate trăsăturile specifice ale artei iconarilor pe sticlă din Alba-Iulia, Lancrăm, Laz — important centru de icoane pe sticlă de pe Valea Sebeșului —, apoi studiul *Pasărea-suflet* apărut în „Anuarul Arhivei de Folclor", vol. 6/1942.

O substanțială culegere de studii, sub semnătura lui Gheorghe Pavelescu, a apărut la București, Editura Minerva, 1971, sub titlul generic de *Studii și cercetări de folclor*. Lucrarea cuprinde mai multe studii reunite în două grupe : „Pagini din istoria folcloristicii românești" și „Cercetări folclorice în sudul Transilvaniei". În această culegere sînt incluse cîteva studii de un real interes privind *Folcloriști saxo-români*, *Despre culegerea folclorului prin elevi* (partea întîi) și *Orizontul satiric al strigăturii în folclorul din sudul Transilvaniei*, *Balada populară în sudul Transilvaniei* și *Medicina populară în Mărginimea Sibiului* (partea a II-a). Am nominalizat aceste titluri din culegere pentru a sublinia faptul că prof. Gh. Pavelescu, mai ales în perioada a doua a activității sale (după 1950), a acordat o atenție sporită ținuturilor din sudul Transilvaniei, cu deosebire Văii Sebeșului și zonei Sibiului (zona Mărginimii Sibiului).

Ne oprim aici cu enumerarea și sumara comentare a operei scrise și publicate aparținînd profesorului Gheorghe Pavelescu, precizînd că lista lucrărilor sale este mult mai mare, totalizînd, după părerea noastră, în jur de 150 de titluri. În această cifră nu sînt cuprinse cursurile universitare redactate și lucrările de cercetare aflate încă în manuscris, după cît se pare destul de numeroase. De altfel, nici nu ne-am propus și nici n-am fi în măsură să realizăm o listă bibliografică completă și exactă, pentru că multe titluri le-am găsit numai în mențiuni bibliografice, unele dintre ele destul de sumare. Am notat o cifră — și sper că aproximația în plus sau în minus nu este semnificativă — cu intenția de a sugera că nu numai diversitatea tematică, dar și cuantumul operei este remarcabil.

Am menționat de cîteva ori, pe parcursul textului, etapa în care a fost realizată o lucrare sau alta. Aceste precizări sînt întemeiate pe observația ce se desprinde din considerarea întregului parcurs de pînă acum al rutei profesionale și științifice a profesorului Gheorghe Pavelescu. În adevăr, privind retrospectiv activitatea sa profesională și științifică, constatăm unele discontinuități, mai ales în privința muncii profesionale. Dacă pînă în 1951 se constată o corelație între profesie, de o parte, și vocație și pasiune, de altă parte, în acea perioadă domnul Pavelescu ocupînd, ca titular, catedra de etnografie la Universitatea din Cluj, după această dată, care a marcat, printr-o măsură arbitrară, și desființarea catedrei de etnografie și a predării etnografiei în învățămîntului superior, corelația dintre profesie, vocație și pasiune a fost perturbată. Profesional, domnul Gheorghe Pavelescu a trebuit să se reprofileze și să se adapteze cerințelor învățămîntului mediu și apoi diverselor specialități din învățămîntul superior (literatură universală, literatură comparată, estetică etc.). Preocupările și pasiunea pentru folclor au constituit elementul și puntea de legătură între cele două etape. Dar în cadrul acestor preocupări, locul principal l-au ocupat cele pentru folclorul literar, pentru istoria folcloristicii etc. Ele au îmbogățit, firește, gama tematică a muncii de cercetare științifică. În acest sens, profesorul Pavelescu avea, prin urmare, dreptate cînd afirma că studiul folclorului constituie partea cea mai rezistentă a activității sale.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **INDICELE BIBLIOGRAFIC AL UNEI REVISTE CENTENARE.** La împlinirea unui secol de existență (1888—1988), „Journal of American Folklore", publicația Societății Americane de Folclor, a editat, în vol. 101, nr. 402 (oct. — dec. 1988), un indice complet și complex al revistei — *The Centennial Index*.

Elaborat de un mare număr de colaboratori, sub redacția lui Bruce Jackson, Michael Taft și Harvey S. Axlerod, *Indicele* de față prezintă o importanță deosebită nu numai pentru că pune la dispoziția celor interesați informațiile privitoare la *toate* contribuțiile apărute în cele aproape *400 de volume (numere)* ale revistei, de-a lungul celor *100 de ani de existență*, ci și pentru că propune și realizează un sistem de indexare și de referințe de o extremă complexitate, facilitînd identificarea și accesul rapid la oricare dintre materialele apărute în revistă de la apariție pînă în 1987.

Aceasta a solicitat, cum mărturisesc editorii, un efort financiar considerabil și o cantitate uriașă de muncă, chiar în condițiile utilizării celor mai moderne tehnici de lucru — computere, microprocesoare, tipărire cu laser etc. În intenția și viziunea editorilor, Indexul este „o lucrare organică, de tip umanist" ..., „o lucrare care crește din tradițiile unui mic grup unitar, pentru că forma și conținutul lui reflectă credințele pe care folcloriștii le păstrează despre propria lor societate și despre comunitatea lor de idei de un tip special" (p. 6).

Tocmai din dorința de a înfățișa evoluția disciplinei, *Bibliografia* de față adoptă o manieră mai puțin uzitată, prima secțiune (și cea mai amplă) — *Serial Listings* (p. 51—292) — înregistrînd studiile, articolele, notele, recenziile etc. în ordinea în care au apărut ele de la vol. 1, nr. 1, 1888 pînă la vol. 100, nr. 398, 1987, fiecare articol căpătînd în această listă exhaustivă un număr de referință alcătuit din anul apariției și numărul de ordine deținut de acesta în anul publicării. O siglă arată dacă este vorba despre recenzii (prezentări) de cărți, discuri, filme etc. În paranteze se indică volumul, numărul și paginile în care apare materialul respectiv. Sînt transcrise apoi, exact ca în revistă, numele autorului și titlul materialului, după care urmează o detaliată prezentare a conținutului acestuia, în conformitate cu o listă de 10 categorii, judicios alcătuită (I. studii generale ; II. istorie și teorie ; III. literatură populară ; IV. etnomuzicologie ; V. credințe ; VI. comportamente ; VII. cultură materială ; VIII. recenzii de cărți ; IX. prezentări de filme, diapozitive și videocasete ; X. prezentări de discuri și casete audio). În interiorul acestora apar subcategorii care circumscriu încă mai exact natura textului (materialului) indexat ; spre exemplu, la III. literatura populară, subsecțiunea A. *narațiuni* cuprinde termenii : *1. poveste ; 2. legendă ; 3. istorisire ; 4. povestire despre experiențe personale ; 5. mit*, iar IV. *etnomuzicologie* cuprinde : *A. dans ; B. muzică ; C. instrumente muzicale.* O atenție specială este acordată localizării materialelor folclorice la care se face referință în textele indexate, cu precădere a celor provenind de la populațiile indigene, amerindiene.

Această descriere amănunțită a fiecărui material apărut în ,,J. A. F.'' este urmată de un *Indice de autori (Author Index)* (p. 293—320), în care fiecare nume este urmat de numărul de referință din *Serial Listings* de mai înainte.

A treia secțiune cuprinde un *Indice de materii (Subject Index)* (p. 321—418), extrem de analitic, cuprinzînd itemuri ca *acronim, aculturație, adaptare, adulter* etc. ; nume de persoane la care se fac referințe în corpul revistei, dar care nu apar ca autori *(Aarne Antti, Abbot G. F., Abraham Roger D.* etc.) ; culturi, țări și popoare *(Africa, Afro-Americani, Algonkin, Ancient Greece, Ancient Rome* etc.), fiecare fiind urmat de numărul de ordine din aceeași *Listă serială*.

Ultima secțiune cuprinde un *Indice de titluri (Title Index)* (p. 419—502), toate materialele apărute în revistă fiind ordonate aici alfabetic, după titlu, și urmate de cifra de identificare din *Lista serială*.

Cei 9 655 de termeni înregistrați (studii, articole, materiale, recenzii etc.) permit o reconstituire a ,,istoriei disciplinei'' — cum arată editorii — de la bucuria descoperirii obiectului însuși la încercarea de a-l defini și de a-i stabili granițele, folclorul fiind ,,probabil singura disciplină (știință) care își are, simultan, bazele în două domenii de cercetare științifică distincte'' ; la început acestea au fost antropologia și studiile literare, în anii din urmă aria s-a lărgit către științele sociale și umaniste. De unde concluzia că ,,Folclorul este, sau cel puțin ar putea să fie, una dintre marile discipline de sinteză'' (p. 5—6).

Sigur că o revistă de specialitate, apărută neîntrerupt timp de un secol, reflectă nu numai evoluția disciplinei, dar, într-un fel, și personalitatea editorilor săi, a redactorilor care s-au succedat la conducerea ei. Astfel, în scurte, dar dense note biobibliografice redactate de Elizabeth F. Null, W. K. Mcneil și Lynn Pifer, strînse în cap. *Redactorii* **Jurnalului (The Journal's** *Editors)* (p. 20—50) sînt subliniate contribuțiile celor 17 redactori care au condus revista din 1888 pînă azi, anume William Wells Newell, Alexander Francis Chamberlain, Franz Boas — cea mai îndelungată prezență, 16 ani, 1908—1924 — Ruth Fulton Benedict, Gladys Reichard, Archer Taylor, Erminie Wheeler-Voegelin, Wayland Debs Hand, Thomas A. Sebeok, Richard M. Dorson, John Greenway, Américo Paredes, Barre Toelken, Jan Harold Brunvand, Richard Bauman și Bruce Jackson, actualul editor.

The Centennial Index se dovedește a fi nu numai o excelentă bibliografie a unei reviste centenare, un model în ceea ce privește funcționalitatea, atît prin descrierea analitică remarcabilă, cît și prin manevrabilitatea lesnicioasă, ci și un plin de învățăminte excurs în istoria și devenirea folcloristicii ca știință. *(Nic. Constant.)*

PREOCUPĂRI CONTEMPORANE PRIVIND VALORIFICAREA TRADIȚIILOR ARTEI POPULARE ȘI MEȘTEȘUGURILOR ARTISTICE

OLGA HORȘIA

Complexitatea problemelor în domeniul vast al artei populare și al meșteșugurilor artistice este dată de ordinul diferit al factorilor multipli implicați în evoluția acestui fenomen și, în același timp, este viu ilustrată de interesul sporit al discuțiilor abordate în ultimele decenii din punct de vedere sociologic, etnografic, estetic sau economic. Analiza este necesară și utilă, concluziile teoretice fiind în măsură să elucideze, prin judecăți de valoare, unele sau altele din aspectele pe care problematica meșteșugurilor artistice o ridică în societatea modernă.

Obiectul-produs al artei populare și al meșteșugului artistic merită a fi receptat ca *document uman* capabil a comunica în timp un *mesaj social*. De aceea, produsele culturii populare și ale meșteșugurilor artistice, ca parte integrantă a acesteia, tind a fi captate pe canale din ce în ce mai regularizate, devenind un domeniu de cercetare interdisciplinară, asupra ei aplecîndu-se, nu numai din curiozitate științifică, dar și cu intenții reformatoare sau cel puțin diriguitoare, antropologi, sociologi și chiar futurologi atrași de marile posibilități de predicție pe care acest complex domeniu le oferă, uneori cu înșelătoare ușurință. Metodele de investigație ale acestora s-au adăugat celor tradiționale folosite de etnografi, folcloriști, istorici de artă populară, muzeografi, care și ei își continuă îndreptățitele lor studii. Punctele de plecare, unghiurile de vedere și mai ales perspectivele s-au schimbat și s-au multiplicat însă spectaculos, sau poate că ar fi mai potrivit să spunem că sînt pe cale să se schimbe în mod spectaculos. Statisticile și uneori complicatele sisteme tipologice de clasificare ale etnografilor nu mai constituie decît semne de recunoaștere și linii de pornire ale schemelor complexe de acționare calificate de specialiștii metodelor de intervenție și de acționare care preiau unele domenii ale culturii populare și le utilizează acolo unde ele pot fi „optimal" așezate în practica vieții cotidiene moderne. Firește, operația nu este deloc simplă; dimpotrivă, ea implică multe precauții practice și subtile distincții teoretice și metodologice, fără de care ar eșua într-o preluare sau transpunere plină de riscurile unei aventuri cu rezultate, cel mai adesea, neizbutite. Pentru că nu este vorba nici de a asigura continuarea existenței unor fenomene sortite dispariției, care ar duce la o aglomerare inestetică și absurdă de elemente sub care ar dispărea însuși obiectul pe care l-am dorit prezervat, și nici de lansarea lui *tale quale* în curentul vieții moderne, în care ar fi o prezență nelalocul ei. Cu alte cuvinte, nu despre o reconstituire fidelă, arheologică a obiectului de artă este vorba. Problematica este mult mai complexă și implică recunoașterea unui fapt ce poate părea de-a dreptul surprinzător, pentru că întreg acest proces de revalorizare și reintroducere în circuitul vieții a obiectului de artă populară nu se face de dragul restaurării folclorului și nici la apelurile melancolice ale unei lumi care „a fost", ci este impus de desfășurarea prezentului viu și poate, și mai mult, de al viitorului. Nu folclorul are nevoie de ajutorul înviorător al tehnicii vremurilor noi, ci oamenii tehnicii noi au nevoie, într-un fel anume, de folclor. Dintr-odată constatarea impune schimbări fundamentale de optică. Istoricii, folcloriștii și etnografii își vor păstra, firește, atribuțiile lor de cercetare, dar cei ce vor hotărî ce și cum să se ia din cultura populară și în ce mod să fie valorificat acest vast rezervor al spiritualității contemporane, aceștia vor fi specialiștii științelor și practicilor de ultimă oră, ai „environmentului" sau ai „ambientului", iar în materie de meșteșuguri ai „industrial design"-ului.

Sînt incluși în aceste „specialități" de o uriașă complexitate sociologi, istorici de artă, arhitecți, proiectanți, care încearcă să reconstruiască mediul natural și social în funcție de

REF, tom 35, nr. 3–4, p. 277–287, București, 1990

ultimele cuceriri ale tehnologiei. Și nu este vorba numai de reconstrucție, ci de crearea unui mecanism de continuă și perfectă adaptabilitate a omului la natură și a naturii la nevoile omului. Deodată cadrul pare a se fi lărgit enorm, în el luînd loc toată existența umană, inclusiv coordonatele temporale. Un asemenea tablou poate fi descurajator de vast, privit în ansamblu de către cei ce sînt chemați să organizeze preluarea culturii populare în cele mai potrivite forme de către societatea modernă.

În cultura populară și deci și în meșteșugurile artistice tradiționale sînt încorporate valori „eterne” ale umanității în genere, legate de împlinirea nevoilor fundamentale ale omului, care sînt aceleași pe tot globul și, în esență, aceleași din zorile omenirii pînă azi. Omul are nevoie de hrană, de îmbrăcăminte, de adăpost, și cu aceasta se conturează limitele și caracterele culturii populare materiale, dar omul simte și nevoia de comunicare, în cuprinsul căreia limbajul frumosului este unul dintre cele mai generale prin conținut și dintre cele mai particularizante prin expresie și formă, delimitîndu-se astfel domeniul culturii populare spirituale. Între cele două domenii întrepătrunderile sînt continue, puternice și variate, fiind vorba în fond de una și aceeași viață omenească, realitatea primordială și fundamentală. Etnologic vorbind, casa este un adăpost și se înscrie de bună seamă în domeniul culturii materiale, dar fiind de multe ori și operă de arhitectură participă și la configurarea culturii spirituale a grupului social respectiv. La fel pentru obiectele de ceramică, lemn sau textile, căci fiecare dintre ele au un aspect utilitar și unul ținînd de cîmpul aprecierii estetice. Cel care îmbină ambele aspecte într-un obiect unic, bivalent ca funcție, este tocmai meșteșugarul, creator a nenumărate capodopere, totodată ale tehnicii și ale artei. El este reprezentantul uneia din cele mai umane îndeletniciri, satisfăcînd nevoile fizice și împlinind pe cele ale sufletului. O dată cu ivirea zorilor civilizației, el a modelat mediul natural și a înlesnit omului să pătrundă și să folosească acest mediu și, în același timp, pentru a-și putea duce la capăt această vitală sarcină, el trebuia să cunoască varietatea nevoilor omenești. Făcînd aceasta el se alătură nu numai constructorilor de tot felul, dar și artiștilor, poeților și filozofilor. Nevoile omului se particularizează însă și cer mereu alte răspunsuri adecvate diferitelor medii geografice și, în același timp, se schimbă și evoluează o dată cu diversificarea și evoluția vieții sociale. Meșteșugarului i se cer mereu răspunsuri noi la situații permanent în schimbare și totodată i se cer răspunsuri potrivite cu firea cutărui sau cutărui popor sau comunitate socială. Identitatea de esență a nevoilor umane capătă haine diferite, iar cel ce dă expresie specifică acestor răspunsuri este meșteșugarul. Vreme foarte îndelungată, meșterii și creatorii de obiecte de artă populară, specializați sau nespecializați, potrivit diferitelor structuri și niveluri ale dezvoltării sociale, au putut să țină pasul cu transformările ivite în societatea în care trăiau. În momentul în care a apărut, să spunem, roata olarului sau, ca să venim la timpuri mai apropiate, în ziua cînd au început să se răspîndească instalațiile tehnice țărănești de măcinat cereale, de bătut dimiile sau de zdrobit minereul aurifer, folosind forța apei sau a vîntului, meșterii satelor au avut răgaz să învețe și să se perfecționeze timp de secole, aceste mașinării simple, rudimentare chiar, conținînd în principiu cele mai moderne descoperiri. Meșterii care le-au folosit vreme atît de lungă riscă însă să nu se mai înțeleagă și să nu se mai poată adapta tehnicilor moderne, în care impulsurile electronice și circuitele integrate comandă invizibil mișcări la distanțe enorme. Criza meșteșugurilor este astfel declarată acut nu în domeniul artei, ci în acela al tehnicii, fiind azi despărțite cele două sensuri ale unicului cuvînt grec care le desemna pe amîndouă, „tehné”.

Dar inadecvarea de ordin tehnologic a culturii populare tradiționale, întemeiată esențialmente pe diferența ritmului de dezvoltare, este compensată de neprevăzută atracție pe care această cultură o exercită asupra lumii contemporane și care face ca omenii să o caute, azi, uneori cu frenezie. Poate că voga generală de care se bucură arta populară în lumea întreagă, alături de admirarea artelor de pe alte continente — africană-neagră, polineziană — și din alte epoci — precolumbiană —, este reperul sentimental al unei căutări în trecut și poate și un fel de rămas bun de la o lungă perioadă a istoriei omenirii. În societățile industriale, puternic dezvoltate, se observă cu ușurință tendința de întoarcere la formele unui trecut — nu totdeauna bine înțelese, iar uneori evident deformate — considerate ca un remediu la formele standardizate ale unui prezent în care nu numai nevoile materiale, dar și cele spirituale sînt tratate cu precizie mecanică și împlinite cu soluții egal proporționate. De aici explozia ritmurilor și formelor contemporane, părînd deocamdată anarhice, dar care tind să se constituie în noi sisteme de artă, adecvate unei sensibilități exacerbate de tehnicianul îngust, atrase însă de o tehnologie ce pe undeva atinge visurile de aur ale omenirii de totdeauna. În societatea modernă formele artistice se decantează potrivit unor nevoi noi, care nu sînt aceleași pentru toate straturile și categoriile sociale, și ni se pare firesc ca în cadrul acestei decantări să se cristalizeze și formele unei noi arte populare. Cu alte cuvinte, în cadrul unei societăți din ce în ce mai complexe, cultura populară se constituie ca o categorie mereu necesară, schimbîndu-şi conţinutul şi formele, dar păstrîndu-şi un sens propriu şi o sferă de aplicare proprie. Iată deci cam care ar fi temeiurile izvorîte din contemplarea frămîntărilor din această ultimă treime a secolului al XX-lea, care ne dau dreptul să credem într-o utilă reaşezare a meşteşugurilor artistice şi în posibilităţile de continuare şi valorificare a culturii populare în lumea de azi.

Se poate afirma că problema, în esenţă, se pune pretutindeni în lumea contemporană, factorul *economico-social* fiind acela care determină structura întregii acţiuni. Modul în care se pune problema *valorificării*, soluţiile teoretice şi formele de orientare şi organizare a întregului proces diferă de la naţiune la naţiune, de la stat la stat, în funcţie de sistemul social, de tradiţiile culturii populare, de specificul naţional.

În România întreaga problemă a perspectivelor actualizării meşteşugurilor artistice, a continuării şi valorificării tradiţiilor creaţiei populare are o însemnătate deosebită, izvorînd din condiţiile specifice ale dezvoltării istorice şi sociale ale ţării noastre.

În primul rînd trebuie să amintim existenţa şi formarea, de-a lungul secolelor, pe teritoriul României, a unui inestimabil tezaur al artei populare, apreciat ca atare atît în ţară cît şi peste hotare.

În aceeaşi măsură este de reţinut faptul că, la noi, fenomenul artei populare şi meşteşugurile artistice tradiţionale sînt încă vii în numeroase zone ale ţării, unde există încă centre de veche tradiţie. Acestea ne determină să nu fim constrînşi să apelăm numai la ceea ce am moştenit de la generaţiile trecute.

Arta populară ca element de cultură materială şi spirituală reflectă specificul naţional al poporului şi are un profund caracter social, îndeplinind un rol bine definit în viaţa societăţii. Dezvoltarea creaţiei populare româneşti de-a lungul generaţiilor, determinată de condiţiile social-economice şi, în cadrul lor, de cerinţele utilului şi frumosului, i-a dat artei populare un caracter de continuitate permanentă şi i-a asigurat o varietate surprinzătoare, înflorită pe temelia unui fond unitar, ca manifestare concretă a unităţii în varietate. Pe această bază, istoriceşte constituită, arta populară tradiţională, autentică, este continuată şi dezvoltată în prezent de numeroşi creatori şi meşteri populari răspîndiţi pe întreg teritoriul ţării. Acest fapt a dat posibilitatea revitalizării activităţii tradiţionale, stimulării creaţiei şi producţiei de obiecte de artă populară în toate genurile.

În acest domeniu al realizării obiectelor de artă populară tradiţională în societatea modernă, trebuie avut în vedere un element important: cel al schimbărilor şi mutaţiilor care au avut loc privind funcţiile şi rolul acestor obiecte de artă populară. Desigur că astăzi, în condiţiile societăţii moderne, bazată pe industrializare, mecanizare şi perfecţionare tehnică, destinaţia obiectului produs de meşterul popular cunoaşte radicale schimbări. Produsul industrial a pătruns şi în viaţa satului, de la îmbrăcăminte pînă la obiectul de uz gospodăresc, fiind din ce în ce mai rare satele şi zonele în care se poartă şi se lucrează curent, de pildă, costumul popular, acesta devenind o îmbrăcăminte tradiţională cu caracter ocazional. Situaţii asemănătoare caracterizează şi evoluţia atitudinii faţă de alte categorii sau genuri ale artei populare. Astfel, obiectele de artă populară din lemn sau ceramică s-au realizat de-a lungul secolelor — ca ocupaţii auxiliare sau meşteşuguri specializate — în principal în funcţie de cererile colectivităţilor sau ale pieţii de desfacere. Piaţa este astăzi satisfăcută în genere de produsele industriale. Cererea pentru produsele din lemn sau ceramică populară pentru rolul lor utilitar este mult mai redusă. În aceste meşteşuguri populare se petrec importante mutaţii în ceea ce priveşte rolul produselor realizate. Farfuriile sau vasele de ceramică populară, lăzile de zestre, lingurile sau căucele din lemn îşi păstrează doar virtual funcţiile originare, destinaţia lor utilitară, fiind solicitate în special ca piese de decor în interiorul de locuit modern, funcţie decorativă pe care au avut-o de altfel şi în trecut.

În general se poate spune că se petrece o schimbare de valori în raportul util—estetic, devenind preponderent aspectul estetic. În cadrul acestor transformări care au loc în fenomenul complex al artei populare este important de relevat faptul că principiile estetice care au stat la temelia constituirii lui, legile caracteristice ale artei populare româneşti —echilibru, sobrietate, armonie cromatică şi ornamentală etc. — au rămas aceleaşi, ele fiind întru totul valabile pentru creatorul ori meşterul contemporan. Această mutaţie care se petrece în domeniul artei populare este determinată şi de interesul sporit care se manifestă faţă de originalitatea creaţiei folclorice în genere, care este reintegrată, reluată, pe o nouă treaptă a evoluţiei societăţii, în circulaţia valorilor cultural-artistice. Obiectele de artă populară sînt folosite frecvent şi la oraş, în special în decoraţia de interior şi în vestimentaţia modernă. Or, trăsăturile specifice ale artei noastre populare vădesc o deplină concordanţă cu direcţia de dezvoltare a decoraţiei de interior şi a modei, în care obiectul creat de meşterul popular — chiar dacă îşi modifică destinaţia sa originară — se poate integra organic.

Acestei activităţi a creatorilor şi meşterilor populari i se acordă o deosebită importanţă pentru valoarea şi vitalitatea tezaurului artei noastre populare, pentru forţa exemplului pe care ea o poate exercita în continuare.

Direct legată de existenţa unor vechi tradiţii privind arta populară şi meşteşugurile artistice pe teritoriul României, este cea de a doua direcţie de orientare a activităţii în acest sector, şi anume valorificarea elementelor specifice, tradiţionale, în obiecte noi, moderne, adaptate cerinţelor vieţii contemporane. Această orientare spre realizarea unei mari varietăţi de produse moderne, avînd ca sursă de inspiraţie elementele artei şi meşteşugurilor tradiţionale, reprezintă preocuparea cu cea mai mare pondere în ansamblul activităţii actuale în domeniul meşteşugurilor artistice din România.

Existenţa pe teritoriul României a unui inestimabil tezaur al artei populare, manifestat în cele mai variate genuri, oferă posibilităţi largi de realizare a produselor noi, utile şi decorative, a căror sursă de originalitate o reprezintă valorificarea elementelor tradiţionale.

,,A valorifica'' înseamnă a *prelua creator* cele mai caracteristice elemente ale artei populare pe diverse planuri — tehnici de lucru, materii prime, forme, ornamentică, cromatică etc. —, înseamnă a realiza creaţii noi, dar în spiritul tradiţiei şi adaptate necesităţilor, tendinţelor şi condiţiilor de viaţă modernă. Sînt necesare, deci, o temeinică cunoaştere a tradiţiilor de artă şi meşteşug ale poporului, precum şi cunoştinţe tehnice. În acest proces de interpretare este indispensabilă înţelegerea spiritului creaţiei populare, cunoaşterea şi preluarea elementelor esenţiale, a generalului şi nu a particularului. Înţelegerea facilă a problemei duce la folosirea citatului folcloric care, transpus neinterpretat pe un obiect nou, devine anacronic şi superficial.

Această direcţie de dezvoltare este prezentă în toate domeniile, de la covoare, ţesături, lemn, ceramică, metal pînă la obiectele decorative de mici dimensiuni.

Avînd în vedere această situaţie dată — existenţa tezaurului artistic popular, a tradiţiilor încă vii, cît şi a interesului care se manifestă în ţara noastră pentru integrarea şi dezvoltarea în structura social-economică contemporană a activităţii de artă populară şi meşteşuguri artistice (amintim existenţa a numeroase cooperative de artă populară pe întreg teritoriul ţării) — considerăm că problema principală în ceea ce priveşte continuarea şi dezvoltarea activităţii de artă populară şi meşteşuguri artistice o constituie atitudinea adoptată faţă de acest fenomen.

Această atitudine presupune — sau mai degrabă implică — păstrarea şi continuarea bogatelor şi valoroaselor tradiţii ale poporului nostru. Dar, tradiţia însăşi este un fenomen viu. Ea reflectă experienţa de secole şi milenii a unui popor, căreia fiecare nouă generaţie îi adaugă propriul său aport.

TEORII FOLCLORICE ROMÂNEŞTI ÎN ULTIMELE DECENII

(III)

MARIAN VASILE

TEORIILE TEXTULUI

1. *George Călinescu — folclorist*

În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) G. Călinescu introduce un capitol despre folclor, în care descoperă miturile fundamentale ale poporului român, adevărate obsesii şi pentru literatura cultă; în ele se exprimă identitatea etnică şi spirituală, originalitatea culturii române. Acestea sînt: mitul genezei poporului român (*Traian şi Dochia*), mitul cosmologic din *Mioriţa*, mitul erotic al ,,zburătorului'' şi mitul ,,estetic'' din *Meşterul Manole*[1]. Cum studiile folclorice au luat amploare încă dinainte de război (prin cercetările unor autori ca C. Brăiloiu, D. Caracostea, I. Mușlea, P. Caraman etc.), dar mai ales în perioada postbelică, G. Călinescu va fi tentat de investigații mai aplicate asupra literaturii populare, concepute ca o replică la adresa tendințelor autonomiste care exclud criteriile criticii literare din metodologia cercetărilor folcloristice. Ideile sale sînt expuse mai întîi în *Estetica basmului*[2]. Introducerea e afișat polemică: ,,Basmul este o operă de creație literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase, prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă ci și obligatorie, din ea decurgînd atît adevăruri estetice cît și observații de ordin structural folcloric. Un studiu de folclor, care nu e în esență o analiză literară (bineînțeles supusă la obiectul specific), nu poate fi bun. Foarte mulți folcloriști nu au nici o competență în materie literară. Unii, plini de merite ca eruditi, se dedau unor studii hazardate de sociologie genetică obsedați de operele capitale ale lui sir James George Frazer, Lucien Lévy-Brül și ale altora". Combate apoi tematologia, prea puțin utilă, cu argumentul că ,,sînt basme bune și basme anodine și rele. Acest lucru nu-i fără importanță. Un basm ratat nu poate să dea material serios pentru speculații estetice, sociologice, etnologice, cum poezia unui oarecare Titius sau Cajus nu poate caracteriza literatura latină" [3]. Autori de basme, precum Creangă și N. D. Popescu, urmăresc efecte personale, cu deosebirea că primul are talent și chiar geniu: ,,Un motiv de a scoate pe Creangă dintr-o antologie de folclor nu este decît pentru nepricepători"[4].

---

[1] *Elogiu folclorului românesc*, antologie şi prefaţă de Octav Păun, Bucureşti, EPL, 1969, p. XIX.

Ideea ar fi că între două variante populare este diferența dintre doi autori, unul bun, altul superficial. Ele, variantele, se pot supune deci criticii literare, cu criteriile ei: selecția valorilor, interpretarea estetică etc. Dacă basmele lui Creangă trebuie incluse sau nu într-o colecție populară, rămîne încă un lucru discutabil. Ov. Bîrlea, în lucrarea sa despre *Ion Creangă și folclorul*, descoperă multe influențe folclorice în opera humuleșteanului, dar și un stil individual, rafinat, care nu poate fi preluat de interpretul popular. El exprimă nuanțe sufletești și spirituale proprii unui autor cult, care nu se integrează stilului folcloric, decît prin epurarea aspectelor personale. De altfel, Călinescu însuși revine asupra cazului afirmînd că Ion Creangă trebuie luat în considerație în studiile folcloristice, însă evocarea prea plastică a realității, excesul de clasificație și portret moral, expoziția teatrală nu pot fi transmise ca atare poporului, care ar elimina ,,tocmai ceea ce este genial-artistic, păstrînd schemele ce duc fără întîrziere la soluționarea problemelor de viață" [5]. Așadar, G. Călinescu nu e obtuz la specificul creației populare, cum s-a acreditat în cercurile specialiștilor. În finalul lucrării precizează: ,,Analiza basmului din punct de vedere artistic și, implicit, folcloric este posibilă numai cu o bună pregătire specială. Simplul gust personal poate să ne rătăcească, pentru că e gustul sferei culte, nu al masei" [6].

G. Călinescu revine, mai hotărît încă, în favoarea poeziei populare ca text literar în studiul *Arta literară în folclor* [7]. ,,Dificultăți tenace fac, acelor care vor să guste literar poezia populară, teoreticienii folclorului ca «disciplină autonomă», avînd drept obiect «frumosul folcloric» care ar fi «la antipodul frumosului estetic», frumosul și urîtul după estetica academică făcînd locul «cerințelor psihice colective», încît, dacă folosim noțiunea de frumos, ar fi vorba mai mult de «un frumos de natură funcțională». Acestor funcționaliști li se raliază sincretiștii, aceia pentru care (sub înrîurirea de altfel a unor folcloriști străini) «melodia este partea esențială a cîntecului popular», pentru care «nu există vers popular românesc», ci numai «cîntec românesc», «cuvînt și melodie» fiind pentru ei un tot neseparat și pierderea unei melodii o nenorocire" [8]. Aici trimiterile polemice sînt mai clare: criticul se contrazice cu adepții ,,autonomiei", care înseamnă autonomia folclorului față de literatura cultă și a instrumentelor metodologice specifice folcloristicii față de critica literară. Sincretiștii sînt adepții relației indestructibile între ,,text" și ,,melodie", precum C. Brăiloiu [9]. Criticul constată, în replică, faptul că, deși ,,poezia populară se cîntă", ,,cititorul fin de poezie" e surprins de incompatibilitatea, sub durata lecturii, dintre text și melodie. ,,Acest sentiment e provocat de monotonia părții muzicale, plăcută totuși poporului, dar mai ales de extraordinara valoare, uneori, a textului poetic, care ridică fantezia noastră în zone ideologice și emotive aşa de înalte, ca în cazul *Mioriţei*, încît execuţia melodică apare superfluă şi fastidioasă' ' Nu e deci de mirare că poeţi ca Alecsandri, Eminescu au suprimat, în textele culese de ei, repetiţiile şi refrenele create pentru melodie, reţinînd numai ce aparţinea poeziei. Astfel, ,,textul (spre a fi judecat esteticeşte) nu numai că se dispensează de melodie dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie şi pe măsură ce prin mijlocirea cărţii ne obişnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într-atît folclorul depăşeşte gustul unor anume grupuri umane, spre a interesa pe toţi iubitorii de literatură, chiar refractari compromisurilor cu muzica''[10]. Astfel, ,,toate mijloacele specifice poeziei (rima, metafora, descripţia fantastică a realului, culoarea, muzica poetică) sînt duse în poezia populară la o maximă fineţe'', încît unora muzica le-ar dăuna, ar deveni ,,agasantă''. Cîntecele populare pot fi ,,poezii'', ,,pasibile de critica literară, suficiente în sine''. Desigur, nu toate: unele ,,interjecţii, silabisiri'' pot să intereseze pe etnograful şi folcloristul muzical, dar nu aparţin literaturii.

---

[2] Publicat în revista ,,Studii și cercetări de istorie literară și folclor", nr. 3 — 4 (1957), 1 — 2 (1958) și în volum (1965).

[3] *Estetica basmului*, București, EPL, 1965, p. 5.

[4] *Ibidem*, p. 6.

[5] *Ibidem*, p. 387.

[6] *Ibidem*, p. 388.

[7] În *Istoria literaturii române*, I, București, Editura Academiei, 1964. Apud *Elogiu folclorului românesc*.

[8] *Ibidem*, p. 429.

[9] În *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1956, p. 9.

Mai departe, Călinescu se referă la modul de creaţie în folclor, care diferă de cel din literatura cultă. Deşi există poeţi identificabili, adică indivizi care inventează un cîntec, ,,modul de creaţie rămîne specific popular, prin absoluta obiectivitate a producţiei lirice, în înţelesul că, dacă un cîntec e cu mult mai izbutit decît altul, totuşi lipseşte *timbrul personalităţii*, concepţia proprie despre lume, nuanţa tehnică *ireductibilă, unicatul stilistic*, care face cu putinţă a nu confunda pe Alecsandri cu Eminescu, pe acesta cu Macedonski, cu D. Anghel, Şt. O. Iosif, G. Coşbuc şi cu ceilalţi. Sînt atîtea universuri şi stiluri în poezia cultă, cu toată concordanţa lor în cîteva puncte abstracte, cîţi poeţi sînt; nu întîlnim, în ciuda diferenţelor dialectale, în folclor decît un singur poet''[11]. ,,Un singur poet'' e prea mult spus, sintagma ne întoarce la teoriile romantice; de altfel, Călinescu recunoaşte, chiar subliniază, în alt loc, rolul individual al interpreţilor. Deocamdată, observă că ,,un moment *original* e admis în folclor, cînd un individ din colectivitate «inventează» pe o situaţie trăită un cîntec. Însă concepţiile despre viaţă, registrul etic şi emotiv, formele artistice şi prozodice îi sînt strict impuse''. Nu se poate vorbi, în folclor, de progres şi decadenţă, ci numai de ,,peripeţii ale cîntecului''.

Tot aici reia teoria basmului, cu formulări şi chiar pagini întregi din lucrarea anterioară, cu teoria ,,şablonului'' pusă aproape în termenii specialiştilor autonomişti: naratorului unui basm îi este ,,cu neputinţă să inventeze pe loc intriga. Atunci recurge la situaţii-şablon, la momente prefabricate''[12]. Cu această ocazie reproduce şi consideraţiile asupra *stereotipiei* şi *originalităţii* în basm: ,,Ceea ce izbeşte pe cercetătorul de basme este *stereotipia* lor, de unde legitimitatea pînă la un punct de a proceda, ca în ştiinţele naturale, la clasificare. Dar oricît *schematismul* şi stereotipia sînt note tipice în folclor, basmul rămîne o operă literară care nu ia fiinţă reală decît prin *specimene*. *Detaliul* şi *inefabilul* sînt *principalul*, iar *stereotipul cade pe plan secundar''*[13]. Se împacă aici structura, tipică în folclor, cu inovaţia din arta cultă, mai mult, se explică una prin alta: stereotipia ,,ne lămureşte asupra originalităţii''. Accentul criticului literar nu poate cădea decît asupra originalului, care nu e în nici un caz ,,de ordin schematic'': ,,*Accidentul* constituie în basm *esenţa* ''. Esenţa din punct de vedere artistic. Deşi basmul nu este opera *unică* şi *invariabilă* a unui singur autor, ,,ca să-l putem caracteriza odată pentru totdeauna'', totuşi, în pofida multiplicării şabloanelor prin ,,copiile rostite'', ,,*limba* şi *stilul aparţin povestitorului''*. Or, ,,înregistrînd aceste *misiuni singulare*, întîlnim basme *sobre*, bine ritmate în gîndire, şi altele de o scandaloasă prolixitate, pătate de semidoctisme. Sînt basme bune şi basme rele. Frumosul prototipistic nu există... Cînd povestitorul *are talent* şablonul capătă o încîntătoare împrospătare''[14].

2. *Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu. Folclor literar românesc*

Am spus că teoriile textului se elaborează în mai multe etape. Prima a fost etapa George Călinescu, ce poate fi numită etapa clasică, întrucît examinează textul folcloric prin prisma categoriilor criticii literare clasice.

A doua etapă va fi inaugurată de cercetările Cercului de poetică şi stilistică, înfiinţat în 1960 la Universitatea din Bucureşti, unde Mihai Pop avansează articolul-program pentru o nouă direcţie, intitulat *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*. În alte studii, M. Pop încearcă să adapteze modelul lingvistico-structural la specificul folcloric: „Analiza structurală în folclor realizează însă un salt calitativ, depășind stadiul aplicării metodologiei lingvistice și încercînd să-și elaboreze prin analogie, dar adaptat la structura mai complexă a operei literare, o metodologie proprie sau, mai bine zis, să-și determine un statut propriu"[15]. Alte studii ale lui Mihai Pop, precum *Le fait folclorique, act de communication* („Acta Ethnographica", Ungaria, tom. 19, 1970), continuă perfecţionarea cercetării textului folcloric, propunînd un model semiotic[16].

---

[10] În *Istoria literaturii române*, p. 430.

[11] *Ibidem*, p. 432.

[12] *Ibidem*, p. 451.

[13] *Ibidem*, p. 457.

[14] *Ibidem*, p. 459.

Aceste tendinţe s-au concretizat apoi în masivul tratat de *Folclor literar românesc* (ed. I, 1976, ed. II, 1978). Sintagma „folclor literar" (care unui Adrian Fochi îi apărea ca un pleonasm) devine expresivă pentru opţiunile lingvistico-structurale.

Într-adevăr, autorii cursului afirmă că „nevoia de rigoare a orientat folcloristica spre metodologii de cercetare... printre care filologia și lingvistica ocupă un loc de frunte"[17]. Autorii fac apel la istoricul acestei metode, de la A. Jolles (*Einfache Formen*, 1929), Bogatiriov—Jakobson (*Die Folklore als besondere Form des Schaffens*, 1928) și V. I. Propp (*Morfologia basmului*, 1929) pînă la cercetările de azi, inclusiv cele antropologice. Deși recunosc necesitatea viziunii sincretice, afirmă cu hotărîre particularitatea artistică, literară, a textului: „Idealitatea cercetării sincretice, a faptului folcloric global, a fost frecvent subliniată și reclamată, uneori în ideea că este unica modalitate de interpretare neeronată. Posibilitatea interpretării literaturii populare *pornind de la text*, prin analiza structurii și semnificaţiilor lui, nu poate fi însă exclusă. Oricît de puternic ar fi integrată poezia populară în complexe sincretice, ea are valorile ei proprii și funcţionează în faptul sincretic tocmai prin aceste valori, care pot fi analizate și ierarhizate ca atare"[18]. La fel e plasat textul în raportul text—melodie: „Sinteza poezie—melos în cîntecul popular impune coordonate de ritm și tonalitate sentimentală; dar elementele mai concrete ale enunţului poetic, sistemul de metafore și comparaţii, alegoriile etc. nu depind de melos și nu pot fi explicate prin el, ci ţin de esenţa poeziei, fiind interpretabile numai la acest nivel". Altfel, autorii înregistrează toată complexitatea textului folcloric, toate particularităţile ce derivă din condiţia lui orală: „Examenul estetic al folclorului literar implică o abordare specifică, nu în sensul descifrării unui «frumos folcloric» aparte, de natură funcţională, așa cum s-a crezut, ci determinat de existenţa *orală* a acestei literaturi, de neîntrerupta ei mobilitate. Exegetul, avînd în faţă nu o creaţie literară anume, ci varianta sau variantele unei creaţii virtuale care, s-ar putea spune, nu se materializează niciodată în aceeași înfăţișare"[19]. E amintită în context afirmaţia lui Călinescu, conform căreia „o variantă model, oricît de elevată, nu poate reprezenta integral creaţia ca atare, ci numai un moment din viaţa ei". Trebuie urmărit, deci, așa cum scria G. Călinescu, „totalul de imaginaţie pe care îl realizează în cariera ei balada"[20].

Caracterele specifice ale folclorului ar fi:

1. Caracterul tradiţional. Raportul dintre tradiţie și inovaţie;
2. Caracterul colectiv. Raportul dintre individ și colectivitate;
3. Caracterul oral;
4. Caracterul anonim.

Coordonatele structurale sînt, apoi: caracterul formalizat, sincretismul funcţional, prototipul și variantele. Autorii se mai ocupă de *Cadrul social al faptelor de folclor*, *Categoriile folclorului literar*, consacrînd fiecărui gen un capitol special. În capitolul *Structura faptului folcloric*, se simt obligaţi să construiască un *model* al fenomenului folcloric în general: „nevoia de generalizare ne impune să reconstituim o entitate care să reprezinte textul în totalitatea posibilităţilor lui de manifestare. Acesta este modelul textului sau al faptului de literatură orală. Modelul este o existenţă *abstractă* și în același timp virtuală; cînd vorbim de Iovan Iorgovan ne gîndim la totalitatea variantelor care se pot interpreta. Prin interpretare, modelul se concretizează într-o anume variantă, care înseamnă o apariţie concretă și actualizată a modelului. Manifestarea folclorică este deci actualizarea modelului ca variantă a lui, prin interpretare" [21]:

---

[15] *La poétique du conte populaire*, în „Semiotica", II, 1970, nr. 2.

[16] V. și *Problèmes généraux de l'ethnologie européene*, în *Actes du premier congrès international d'ethnographie européene*, Paris, 1971.

[17] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, ed. a II-a, București, 1978, p. 30.

[18] *Ibidem*, p. 61.

[19] *Ibidem*, p. 62.

[20] *Ibidem*, p. 63.

Modelul — interpretare — variantă

abstract **concretă**

virtual **actualizată**

Pe de altă parte, Mihai Pop şi Pavel Ruxăndoiu încearcă să examineze fenomenul folcloric şi prin modelul semiotic: „Orice act folcloric este un fapt de cultură şi orice fapt de cultură presupune un schimb; este deci un *act de comunicare*, fiindcă societatea, realitatea culturală, este formată din indivizi şi grupuri care comunică între ele, îşi schimbă bunurile. Faptele de folclor pot fi deci cercetate într-o viziune unitară cu ajutorul metodelor teoriei informaţiei". „Comunicarea presupune un emiţător, un mesaj şi un receptor. Mesajul, textul folcloric ca atare, se realizează printr-un cod" [22].

3. *Petru Ursache*

Un impuls deosebit pentru cercetările şi teoriile folclorice (ca şi pentru alte sectoare ale teoriei literare culte) l-au constituit aşadar lucrările Cercului de poetică şi stilistică, înfiinţat în 1960 sub egida lui T. Vianu, Al. Rosetti şi Mihai Pop. Lucrările acestui cerc şi ale reprezentantului lor în folcloristică — Mihai Pop — au stimulat o serie de cercetări care privesc folclorul prin prisma retoricii noi, structurale, formaliste, avînd ca bază cercetările din lingvistică. Aşa se face că primele teorii ale folclorului, apărute în această perioadă, sînt cele ale textului folcloric înţeles ca text poetic, deci retoric. În afara celor menţionate (semnate de M. Pop) se impun lucrările lui Petru Ursache [23], provenind din această şcoală (la care se adaugă lecţia călinesciană), îndeosebi volumul său *Poetica folcloristică* (1976). În *Curs de literatură populară* (1974) îl preocupă „geneza şi constituirea formelor literare în folclor": să schiţeze o „poetică folclorică", mai tîrziu „o stilistică folclorică". Astfel, capitolele din acest volum le premerg pe cele din *Poetica folclorică: Folclor şi literatură populară, Moduri poetice, Moduri etnografice, Repertoriu folcloric (Proza folclorică, Cîntecul epic, Lirica ritualistică, Lirica profană, Poezia didactică, Poezia dramatică, Moduri tropice*... etc.).

Perspectiva lingvistico-structuralistă se ocupă de texte fixe, în genere de texte „scrise". Poetica propusă de Petru Ursache (în *Poetică folclorică*) se referă la aceste texte folclorice, consemnate în scris şi eliberate de contextul „cultural", „etnografic", de ceea ce se numeşte „un total de documente", cuprinse în textul oral, viu, mai ales cînd circulă în epocile vechi, încă nedispuse la disocierea valorilor. „Oralitatea vie" e un „fenomen de cultură tradiţională", sincretică; pe autor îl interesează textul folcloric în momentul „alunecărilor de funcţie, al literarizării". Textul oral tradiţional e dominat de simboluri cu valori cultico-utilitariste; mai tîrziu, prin alunecarea de funcţie, domină simbolurile literare, se produce o *literarizare* a textului, mai ales din momentul tipăririi lui. Deci Petru Ursache optează pentru cea de a doua categorie de texte, luate ca orice operă scrisă şi numită literatură populară; mai precis va prefera noţiunea de „text literarizat".

Opţiunea sa are unele raţiuni: culegerile de folclor sînt prea recente şi neştiinţifice (sec. XIX), cînd înseşi semnificaţiile tradiţionale erau, dacă nu pierdute, diminuate. În istoria formelor folclorice, raportul dintre tradiţional (cultural) şi literar se modifică. Cît timp basmul era acceptat ca istorie adevărată, el îndeplinea o funcţie utilitaristă; cînd naraţiunea a fost discreditată ca întîmplare autentică, funcţia poetică (estetică) a trecut pe primul plan. La fel se întîmplă cu genurile cultico-ritualice, iar cîntecul liric e, în genere, preponderent literar. Alaiurile cu măşti, de pildă, s-au eliberat de vechile semnificaţii încă din timpuri destul de îndepărtate, descîntecele în perioade mai recente. Totuşi, alunecările de funcţie spre literar sînt generale, iar în epoca modernă — masive. Supravieţuieşte, chiar, varianta literarizată a textului, cum e *Mioriţa* lui Alecsandri, faţă de altele, orale. Teoria *literarizării* îşi are deci unele justificări, susţinute şi de autoritatea poziţiei, anterioare, a lui George Călinescu.

Petru Ursache tipăreşte o nouă lucrare (*Prolegomene la o estetică a folclorului*, 1980), în care defineşte folclorul ca „un sistem cultural în care se află universalizată întreaga creație a mulțimilor anonime și analfabete, de același etnic, producătoare de valori". Aici are în vedere folclorul în întregime, tradițional, nu doar partea sa *literarizată*. Totuși, atitudinea sa rămîne influențată de ideea alunecărilor de funcții, dovadă afinitățile pe care și le revendică: *Cercul de poetică*... (1960), Ov. Papadima, Gh. Vrabie, N. Constantinescu (*Rima în poezia populară românească*), N. Roșianu (*Stereotipia basmului*). În schimb, respinge *Poetica folclorică* (1979) de Ov. Bîrlea și nu întîmplător. Ov. Bîrlea este unul din teoreticienii *oralității*, care socotesc neavenite teoriile textualiste, *literarizante*, criteriile criticii culte (în frunte cu G. Călinescu) în cercetarea folclorului.

---

[21] *Ibidem*, p. 118.

[22] *Ibidem*, p. 119.

[23] Profesează la Universitatea din Iaşi, ţinînd cursuri de estetică şi estetică a folclorului. Din lucrările sale: „*Şezătoarea*" *în contextul folcloristicii* (1972); *Curs de estetică. Istoria esteticii* (1973); *Curs de literatură populară* (1974), multigrafiate etc.

Eseuri etnologice (1986) denotă un spectru larg de preocupări. Un capitol se referă la cîteva discipline înrudite cu folcloristica: *Etnologie — concept și metodă*, *Dialectologie folclorică*, *Poetici românești în general și poetici folclorice în special*, *Problema apriorismului în folclor*. Altul se intitulează *(II) Concepte și motive*: **Le merveilleux** *în tradiția orală*, *Trei ipostaze poetice ale mării*, *Cuvîntul* **român** *în colecțiile de folclor*, *Mitul mioritic*. În fine, al treilea se numește *Relația oralitate—scriere* și cercetează raportul unor creații de Alecsandri, Eminescu, M. Eliade cu folclorul.

Pretutindeni, Petru Ursache încearcă să deschidă cercetarea folclorică spre metode și discipline moderne, inclusiv spre metodele criticii savante moderne. „Pentru progresul științei este mai profitabil să scrii o carte deschisă spre modernitate decît zece în sufocanta manieră a tradiționalismului folcloristic: descrierea meticuloasă a colecțiilor, a genurilor și a speciilor, înțelegerea simplistă a gusturilor, a tipurilor de invenție și a categoriilor estetice, disprețul față de capodoperă. Cartea pe care o propunem cititorilor încearcă să fie o reacție, și tot în această perspectivă am conceput, *avant la lettre*, și cartea noastră mai veche, *Prolegomene la o estetică a folclorului*". Vorbind despre teoriile literare românești, constată că, de la Heliade încă, se poate spune că teoria și critica literară a întrezărit „posibila interpretare literar-estetică a creației orale, asemeni oricărei invenții artistice". Mai departe reia discuția accentuînd pe faptul interpretării folclorului din unghiul general al criticii: „Pornind de la sistema artelor liberale ce includeau în secolul trecut gramatica și retorica, creația folclorică era plasată, prin Heliade și prin patruzecioptiști, la alt nivel euristic și anume în corelație cu știința literaturii (Alecsandri), estetica (Maiorescu, Delavrancea), filozofia culturii (Rădulescu-Motru, Lucian Blaga), teoria gustului (Dumitru Caracostea). Din aceste variate perspective, aspectul poetic al folclorului a fost adesea în atenția creatorilor și teoreticienilor încă de la Dosoftei, Ion Budai-Deleanu. S-a impus un stil de comportament scriitoricesc, avîndu-se ca model marele și milenarul Autor anonim. Această comuniune (organică) de destin creator explică și interferențele între *poetica folclorică* și *cea cultă*, semn al originalității relevabil la români".

Dar acest folclorist devine chiar refractar teoriilor autonomiste, mai ales celor ale oralității: „Cealaltă direcție în poetica folclorică se bazează în mod limitativ pe formele culturii orale... De-aici și intenția *manifestă* și *exagerată* la unii autori de a separa cele două poetici: *folclorică* și *cultă*, pretinzînd că ele nu sînt de împăcat datorită sistemelor particulare de circulație. Dar ceea ce le apropie este tocmai fenomenul originar: *invenția*". Apreciază studiul lui M. Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului* (1966)[24], unde sînt schițate „aspecte ale teoriei textului" și se propun cîteva „modele de lucru". M. Pop ia în considerație cele 2 moduri de existență ale poeziei populare: ca *poezie vie* și ca *poezie tipărită*, „fiecare putînd să existe în *sine* prin elemente de structură și de expresie specifice". Astfel, M. Pop admite teoria lui Călinescu despre *textul folcloric*, separat de muzică.

În consecință, Petru Ursache exprimă critici aspre la adresa unor teorii autonomiste, închise disciplinelor moderne și ostile criticii culte.

4. *Nicolae Constantinescu*

În descendența școlii lingvistico-structurale se află Nicolae Constantinescu, atunci cînd cercetează *Rima în poezia populară românească* (Minerva, 1973) și *Lectura textului folcloric* (Minerva, 1986).

Punctul de plecare sînt teoriile formaliste și structuraliste pe care le expune sistematic; în primul volum — în legătură cu rima, teoria, istoria, semnificația termenului; în a doua carte în legătură cu ideea de text. Concluziile primei lucrări sînt: între rima din poezia cultă și rima din folclor există similitudini dar și diferențe. Diferențele constau în următoarele: poezia populară nu cunoaște decît *rima împerecheată*, cu varianta ei dezvoltată — *monorima*. *Rima încrucișată* sau *îmbrățișată* (specific culte) îi sînt străine. A doua distincție e mai importantă. Este vorba de rima *exactă* și *inexactă*. În folclor domină rima *inexactă*, poate grație faptului că muzica (un aliat al poeziei populare) suplinește nedeplinătatea eufonică. În cea cultă predomină rima exactă, plină. Mai semnificativ ar fi faptul că rima *exactă* e un *punct terminus* (avansat, retoric) în folclor, poate sub influența poeziei culte. Invers, în poezia cultă rima exactă e un *punct de plecare*, un moment de virtuozitate formală, slăbit ulterior, pînă la versul alb, aceasta grație procesului de decanonizare, de antinormare al poeziei scrise moderne, care, între altele, neagă și norma rimei.

---

[24] În *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966.

În *Lectura textului folcloric* procedează la fel: expune teoriile structural-semiotice în problema textului (ele s-au referit la literatura cultă, în genere) și le aplică la poezia populară. Formulele lui Lotman îi oferă un cadru în care poate integra folclorul: Lotman vede în cultura medievală un tip semantic cultural. În acest sistem dictează sensul suprapus tuturor textelor particulare, care nu fac decît să-l exemplifice. N. Constantinescu socotește că folclorul, schematic, gramatical, corespunde perfect tipului de cultură medievală, semantică, după clasificarea lui Lotman. Tipul *semantic* (medieval), spune autorul nostru, ,,acoperă formele de cultură folclorică, orală'', deoarece, ,,folclorului îi sînt proprii tradiționalitatea, față de înnoirea specifică altor tipuri de artă, *oralitatea*, față de scris, variabilitatea, față de unicitate, caracterul *colectiv*, față de caracterul individual al culturii neorale, al literaturii și artei culte''.

Față de teoria textului pur literar, scris (de la Călinescu la Petru Ursache), N. Constantinescu adaugă teoria oralității sau și-o asumă, în definirea textului folcloric. El spune că *oralitatea* este categoria determinantă pentru toate celelalte. Ea *(oralitatea)* determină *anonimatul* creației folclorice. Individul e și el creator de folclor, dar individul folcloric reprezintă mentalitatea spiritului colectiv. Ca să justifice, încă o dată, teoria lui Lotman, de la care pornește teoretic, mai invocă studiul lui Bogatîrìov—Jakobson (din 1929), unde se face distincția între opera folclorică și cea cultă, prin analogie cu *langue—parole* din teoria lingvistică saussuriană. Opera folclorică ar fi extrapersonală ca și *langue*; opera cultă se așază pe poziția lui *parole* — ,,prin caracterul ei eminamente individual''. De-aici, folcloriștii, cu Mihai Pop în frunte (N. Constantinescu e un elev al său) propun o *gramatică* a textului folcloric, față de care variantele sînt realizări concrete pe planul stilisticii. Considerații, s-o spunem, nu fără folos științific. N. Constantinescu invocă și pe A. Dundes, cu conceptele similare de *motifem* și *alomotif*. Mai departe, N. Constantinescu asimilează și teoriile sincretice, etnografice, mitologice, în definirea textului folcloric. De-aici propune doi termeni, foarte expresivi: *faptul folcloric* — ca *text* și *actul folcloric* — ca *performare*, ca realizare practică, avînd drept pereche *receptarea* într-un anume mediu autentic folclorícește. Apoi, adăugînd și conceptul de evoluție, se întoarce, în mod inteligent, la punctul său de plecare, care era *textul literar*, în înțelesul său actual. *Actul folcloric — sincretic, cultural, pragmatic* în epoci vechi — evoluează, prin pierderea unor funcții ancestrale, la un text literar *(faptul folcloric ca text)*.

Privit deci larg, în evoluția sa istorică, de la *actul folcloric* la *textul folcloric*, N. Constantinescu dovedește înțelegerea complexă a textului folcloric pe care îl privește acum sub aspectul lecturilor posibile, venite din varii poziții ale receptorilor. Aici, aportul său e într-adevăr original, chiar dacă purcede, iarăși, de la teoriile receptării din literatura cultă spre folclor. Avînd în vedere *textul folcloric* actual, dar și actul *folcloric* tradițional, N. Constantinescu constată sau propune mai multe tipuri de lectură ale textului folcloric.

Un tip de lectură este cel natural: un bun performer (interpret popular) al modelului folcloric (textul unui basm) reprezintă o modalitate de lectură a textului. Aceleași elemente ,,lexicale'' (am zice, structurale), în limitele aceleiași ,,gramatici'', produc *lecturi* variate, la cîntăreți aparținînd unor epoci și realități istorice diferite, ,,dezvăluind semnificații diferite''. Aceasta e o lectură *in siders* (din interior, din interiorul complexului folcloric viu). La un stadiu modern, chiar interpretul *in siders* începe să se detașeze de model, prin comentariul său laicizant, intercalat în interpretare. Alt tip de lectură este al receptorilor-exegeți, care privesc textul folcloric din afara complexului sincretic și tradițional, din poziția de *outsideri* față de cadrul culturii populare. Aceasta e recepția criticilor literari, care vin cu criteriile literaturii culte. Ea începe cu viziunea unui G. Călinescu, care respinge autonomia textului folcloric față de cel cult; respinge apoi sincretismul (text—muzică—etnografie), privind textul ca pe un text scris. N. Constantinescu are ocazia să constate unilateralitatea unor asemenea lecturi, de la Călinescu la critici mai noi ca Laurențiu Ulici, Valeriu Cristea etc. Este, în schimb, mai receptiv la interpretările venite din partea scriitorilor moderni ca Ioan Alexandru, Marin Sorescu, M. Beniuc, Eugen Barbu, C. Țoiu etc.

O altă modalitate de lectură a textului folcloric este modul în care el (folclorul) a fost integrat în literatura cultă, de la Alecsandri, Eminescu la marii poeți interbelici: Arghezi, Voiculescu, Blaga, Maniu, N. Labiş, N. Stănescu, M. Sorescu, Ion Gheorghe şi prozatori ca Fănuş Neagu, D. R. Popescu, Preda, Lăncrănjan etc.

A patra posibilitate de lectură a textului folcloric este aceea a specialiştilor — folcloriştii, înarmaţi cu ştiinţă, dar şi cu metode adecvate. Ei au toate instrumentele ştiinţifice, dar şi libertatea opţiunilor metodologice. Lecturi adecvate la obiect, dar cu metode diferite. Este, întîi, *lectura etnografică*, în care se încadrează folclorişti ca Ion Muşlea, C. Brăiloiu, Ion Taloş (cu monografia *Meşterul Manole*), D. Caracostea, Gh. Vrabie etc. Este, apoi, lectura *mitologică*, cu date de pornire chiar în formalistul Mihai Pop (*Mitul marii treceri*, 1968), dar cu, mai ales, neomitologismul tinerilor ca Mihai Coman (*Izvoare mitice*, 1980; *Sora soarelui*, 1983) etc.

La fel alte lecturi specializate, precum teoriile oralităţii, reprezentate masiv la noi de Ov. Bîrlea, A. Fochi (înainte, din păcate neculeş în volum, R. Niculescu cu studiile sale din anii 1960...). Foarte ingenioasă această teorie a lecturii; îmbracă multe contradicţii din ştiinţa folclorului.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **REVISTA STRĂINĂ.** „TRADICIONES DE GUATEMALA" — revista Centrului de Studii Folclorice al Universităţii San Carlos din Guatemala — conţine în numerele 29, 30/1988 articole de etnografie, etnosociologice şi folclor literar, de remarcabilă importanţă, documentară în primul rînd. Ea cuprinde rubricile: *Eseuri*, *Folclor aplicat în educaţie*, *Referate de cercetare*, *Cărţi, reviste, buletine, discuri, documente.*

Norma Rosa García Mainieri semnează un eseu privind fondul tradiţional în opera unui cunoscut scriitor mexican: *Tradiţie populară şi literatură: proza lui Eraclio Zepeda.* Eseul se referă în esenţă la mistica numelui de botez împrumutată de autor din fondul tradiţional indigen. Simbolurile operei captează reverberaţiile unor străvechi imagini sacre, funcţionînd eficient într-o poetică a miticului (*Benzulul*). Într-o altă proză analizată — *La cañada del Principio* — personaje cu nume ostentativ simbolice acţionează în contradicţie cu acestea, în contexte morale severe; în cazul precedent, personajul încercase să-şi schimbe soarta împrumutînd numele (socotit fast) al altcuiva; eşuează. Geometrizarea liniilor epice şi problematizarea transparent tezistă amintesc de Unamuno, dar climatul narativ este scos din cea mai pură tradiţie autohtonă, căci Zepeda scrie de fapt pe tema morţii, atît de familiară strămoşilor săi dinaintea conquistadorilor. Interesant în astfel de producţii e planul poetico-simbolic, paralel cu nelipsita preocupare de etică sociopolitică. Există aici, ca la toţi autorii latinoamericani relevanţi, un fond de semnificaţii misterios, prea lunecos pentru grilele noastre europene.

Cîteva reflecţii pe marginea conceptului de muzică populară sau muzicile populare în America Latină, de Ofelia Columba Déleon Meléndez, este un eseu ambiţios şi incitant. Alejo Carpentier — citat de autoare — socoteşte delimitările între muzica populară şi cea cultă deosebite în America faţă de Europa. Muzica populară în America Latină a luat naştere prin aportul lumii indigene, prehispanice, al africanilor, spaniolilor şi portughezilor. Aceasta e muzica cu caracter „folcloric sau popular tradiţional", diferită de restul muzicii populare prin caracterul său „tradiţional şi anonim". În America nu a pătruns muzică populară, ci cultă, care apoi „s-a folclorizat". Din 33 de specii muzicale, circulînd în aproximativ 16 ţări latinoamericane, doar trei păstrează elemente indigene, restul fiind copii după modelele europene. În Guatemala, specialiştii afirmă că în muzica populară tradiţională a etniilor indigene se păstrează „fragmente melodice" din muzica prehispanică, fapt evident mai ales în temele interpretate la *tzijolaj* (flaut făcut din trestie de zahăr).

În nr. 30 al revistei eseurile privesc *Importanţa limbilor de origine maya*, *Educaţia bilingvă şi limbile maya*, *Responsabilitatea sistemului educativ faţă de caracteristicile multietnice şi pluriculturale din Guatemala.* Din 30 de limbi de origine maya, 9 se vorbesc în Mexic şi 21 în Guatemala. Lingviştii clasifică în şase grupe această familie lingvistică. Autorul articolului, Martín Chacach, le enumeră, cu precizarea că unele, datorită numărului redus de vorbitori, sînt pe cale de a deveni limbi moarte. Se fac recomandări pentru recuperarea lor. Din perioada colonială pînă în zilele noastre, limbile acestea au fost considerate un obstacol în calea dezvoltării statului guatemalez, motiv pentru care au suferit „politici de asimilare".

Cu *Folclorul aplicat în educaţie*, revista reinaugurează o secţiune cu caracter pronunţat sociologic. Elevii din clasele primare învaţă dansuri populare şi artizanat, muzică, jocuri, sculptura în lemn, meşteşugul ceramicii, ţesutului, picturii tradiţionale (nr. 29). Aflăm din nr. 30 al revistei despre unele iniţiative în sensul *Responsabilităţii sistemului educativ faţă de caracte-*

risticile multietnice și pluriculturale din Guatemala. În ultimii ani, în America Latină se pune tot mai acut problema căutării identității culturale, deoarece aceasta riscă să se piardă. Ca sursă de identitate culturală este, firește, în primul rînd limba maternă.

La *Rapoarte de cercetare*, găsim în nr. 29 un serios studiu asupra unui tip de tobă indigenă, studiu continuat în nr. 30 : *Garífuna* Universul muzical *garífuna* este foarte variat. Analiza fenomenologică demonstrează această varietate în cadrul bătăilor de tobă tradiționale. La nivel organologic, analiza *garaón*-ului trimite la membranofon, unic în lumea afroamericană, mai ales dacă se iau în considerație caracteristicile de întindere ale membranei producătoare de sunet.

În ceea ce privește folclorul literar, *Tradiciones de Guatemala* oferă în nr. 30 texte în proză, transcrise în spaniolă, sub titlul : *Literatura populară din Huehuetenango, Guatemala*, ,,mărturii orale'' ce continuă studiul din buletinul nr. 68—69/1988, scos tot de Centrul de Studii Folclorice ale Universității San Carlos. Interesează mai ales eșantioanele de tehnici narative, supraviețuind fericit în urma mișcării grupurilor etnice violentate la sfîrșitul anilor 70. Remarcăm rezistența mentalității tradiționale, ale cărei mutații formale nu au alterat esențele în folclorul literar narativ, densitatea substanței lirice din textele numite ,,mitologice'', cu rădăcini prehispanice, legendele, atestînd modul atît de particular de asimilare a cultului creștin de către mentalitatea indigenă, apetența pentru politeism, manifestîndu-se în tendința spre o apocrifă invenție hagiografică și a excluderii esenței dogmatice, inaccesibilă structurii imaginativ-mitice a indigenilor.

Dar cele mai captivante sînt ,,poveștile populare'', mixtură extrem de originală a două tipuri de civilizație tradițională, în care, de pildă, animalul totemic se suprapune patronului creștin și nașului din ancestrala relație de rudenie, avînd o explicită funcție de inițiere, ratată însă, căci povestirea se încheie conform fatalismului indigen, cu sugestii mitice (risipirea bucăților sacrificatului fin, pe care le culege tatăl), ca o răzbunare ironică a vechilor credințe. Mai mult sau mai puțin voluntară, ironia este revendicată de etnii care au fost silite să suporte bombardamentul năucitor cu modelele culturale ale cuceritorilor. Grația, cu care o mișcare epică pornită în cel mai curat spirit european — doi sfinți și Dumnezeu coboară pe pămînt —, conturează în spațiul fantastic efigii mitice precolumbiene (un Isus, amator de ,,quetzales'', săvîrșind învierea miraculoasă a ,,prințesei'' dintr-o mînă de cenușă) și prinde în obiectiv un fenomen mult mai însemnat decît simplul document antologic, fie el și pentru o structură tradițională nou modelată din ingrediente atît de specifice, prinde stabilul cod reglator al tiparului mitic ancestral. Cultura indigenă nu a fost asimilată, ci mai curînd a asimilat noile structuri, cu simple concesii formale. O poveste cu animale alegorizează un procedeu de exorcizare cunoscut și în folclorul nostru. Studiul introductiv, semnat de Celso A. Lara Figueroa, oferă contextualizarea potrivit parametrilor clasici — geografic, istoric, economic, transhumant, idiomatic —, o tipologie a narațiunilor culese, date privind aria de răspîndire a unor motive. Materialul va folosi unui vast program de cercetare a ,,figurii spiritului creator'' tradițional, inalienabil, se pare mai rezistent decît scoarța terestră la cataclisme.

Alte două buletine nr. 66—67/1988 și nr. 70/1988 ilustrează prin text și fotografii, primul, aptitudinile artizanale ale femeii din Guatemala, al doilea, produsele artizanale din Santiago Atitlán, municipiu al departamentului Sololád (cercetări de tip monografic).

Merită menționată și recenzia la cartea Mariei Ellen Davis *La otra ciencia : el vudu dominican como religión y medicina* (1987). *Vudu*-ul — parte a sistemului religios dominican, definit ca *religie*, căci este ,,un mijloc de a interpreta universul și mai ales de adaptare la el'' — este și un ,,cult medical care recurge la surse materiale și spirituale pentru a asigura sănătatea poporului''. În societatea modernă dominicană, medicina populară este ,,inextricabil relaționată'' cu religia populară — constată M. E. Davis, a cărei contribuție se recomandă antropologilor și specialiștilor în cultura populară.

Oricît de exotic ar fi spațiul guatemaltez pentru noi, descoperim în ,,Tradiciones de Guatemala'' corespondențe culturale tulburătoare, precum și o mare deschidere spre social a folcloristicii. *(Doina Băghină)*

POLIFONIE POPULARĂ

În zilele de 6 și 7 octombrie 1989 s-a desfășurat la Tirana un foarte interesant simpozion, al cărui obiect a fost ,,Polifonia popoarelor din Balcani''. A fost organizat de Institutul de Cultură Populară (Institut i Kulturës Popullore *), cu înaltul sprijin al forului său tutelar: Academia de Științe a Republicii Populare Socialiste Albania (Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë). Organizarea a fost perfectă. Comunicările — ilustrate cu ajutorul unui echipament audio și video modern, de înaltă tehnicitate, aparținînd Institutului — au fost traduse simultan, după caz, în limbile albaneză, franceză, engleză și germană.

Lucrările au fost deschise, printr-o scurtă cuvîntare, de vicepreședintele Academiei, Hekuran Mara, în absența președintelui, grav bolnav. Au fost închise de secretarul general al Academiei (al cărui nume, spre părerea mea de rău, nu l-am reținut). Aceștia au fost prezenți tot timpul în sală, împreună cu alți membri ai Academiei.

Au prezentat comunicări 18 specialiști din 9 țări: șase din țara gazdă (între care o cercetătoare), cîte trei din Bulgaria și Iugoslavia (doi din Croația și unul din Macedonia) și cîte unul din Austria, Elveția, Grecia, Republica Federală Germania, România și Turcia. Discuțiile, la obiect, au fost bine venite și constructive. A domnit o pilduitoare atmosferă de colegială colaborare.

Seara primei zile de lucru s-a încheiat cu un concert susținut de mai multe grupuri polifonice. Spectatorii au putut să-și dea seama, pe viu, de diferitele categorii ale polifoniei albaneze, de frumusețea fără de seamăn a cîntărilor.

Lucrările simpozionului au fost larg popularizate în presă și în programele radioteleviziunii albaneze (RTSN). Televiziunea, bunăoară, a transmis un amplu reportaj, înfățișînd rînd pe rînd pe toți vorbitorii, cu succinte explicații asupra subiectelor dezvoltate de fiecare în parte.

Se poate spune că simpozionul a fost deosebit de reușit. Comunicările urmează să fie publicate.

★

Din comunicările gazdelor — mai toate de înalt nivel — se poate rezuma o limpede imagine a polifoniei populare albaneze. **Beniamin Kruta** s-a referit la *Locul polifoniei albaneze în sînul polifoniei din Balcani*, **Spiro Shituni** a vorbit despre *Principalele dialecte ale polifoniei albaneze*, **Pirro Miso** despre *Formele polifoniei instrumentale în Albania și raporturile acestora cu polifonia vocală*, iar **Kosta Loli** despre *Polifonia în formațiile instrumentale din sudul Albaniei*. (Primii doi specialiști, membri ai Institutului din Tirana, s-au ocupat stăruitor de polifonia țării lor. Sînt în măsură să citez următoarele studii ale lor, fără vreo pretenție de a le fi cuprins pe toate. Astfel: **Beniamin Kruta**, *Un instrument polyphonique : la culadyjare ou flûte double albanaise et ses parallèles balkaniques*, în ,,Makedonski folklor'', Skopje, VII (1974), 13, p. 53 — 64; *Aperçus de la polyphonie albanaise et rapports de genèse*, în ,,Culture populaire albanaise'', Tirana, 1981, nr. 1, p. 46 — 75; *La polyphonie, heritage culturel ancien du peuple albanais*, în vol. *Problèmes de la formation du peuple albanais, de sa langue et de sa culture (Choix de documents)*, Tirana, 1985, p. 293 — 304; *Regard typologique de la polyphonie labe*, în ,,Culture populaire albanaise'', Tirana, 1987, p. 23 — 57; *Aperçu typologique à la polyphonie de Labërie*, *ibidem*, p. 43 — 65; în colaborare cu etnomuzicologul francez **Bernard Lortat-Jacob** un excelent disc compact: *Albanie. Polyphonies vocales et instrumentales*, ,,Le Chant du Monde'' LDX 274897, Paris, 1988. **Spiro Shituni**, *À propos de l'échelle pentatonique dans la polyphonie de la Labërie*, în ,,Culture populaire albanaise'', Tirana, 1982, p. 69 — 80; *Traits originaux de la polyphonie de la Labërie*, *ibidem*, 1984, p. 101 — 113; *Des styles musicaux de la polyphonie de Labëria*, *ibidem*, 1986, p. 105 — 120; în colaborare cu **Agron Xhagolli** un cuprinzător volum cu 208 de notații poli-

---

* Pentru o pronunțare cît de cît aproximativă a cuvintelor albaneze citate în cuprinsul acestei scrieri, socot folositoare următoarele echivalențe: *c* = *ț*; *ç* = *tș*; *dh* = ca engl. *th*; *ë* = *ă*; *j* = *i*, *y*; *q* = aprox. *kj*; *sh* = *ș*; *th* = ca engl. *th*; *x* = *dz*; *xh* = *dj*; *y* = *ü*; *zh* = *j*.

REF, tom 35, nr. 3—4, p. 289—295, București, 1990

fonice: *Kenge polifonike labe*, Tirana, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Institut i Kulturës Popullore, Tirana, 1986, cu un amplu studiu introductiv de **S. Shituni**, p. 5—35, şi un rezumat în limba engleză, p. 37 — 46.)

★

Polifonia populară albaneză este de străveche obîrşie. După **Beniamin Kruta**, existenţa ei în evul mediu este atestată prin faptul că albanezii din Italia o practică în forme similare — atît tipologic, cît şi în privinţa substanţei muzicale — cu ale pămîntului de baştină, diferite de polifonia populară din Calabria şi din Sicilia. După cum se ştie, „arbăreşii" — cum sînt numiţi albanezii din Italia — au imigrat în veacurile al XIV-lea şi al XV-lea. (Este interesant de amintit că odinioară albanezii au fost numiţi la noi „arvaniţi", în vreme ce macedoromânii le spun pînă în zilele noastre „arbănaşi". Albanezii înşişi îşi zic „şkipătari", iar ţării lor „Şkipăria" (Shqipëria).) Polifonia albaneză este anterioară epocii medievale. Rădăcinile i se înfig în antichitate, cum mărturiseşte, între altele, fluierul gemănat albanez (*cylë*, *cylë-dyjore* sau *bicule*, cu ţevile uşor şi progresiv îndepărtate una de cealaltă, începînd de la gura instrumentului înspre capătul inferior, obişnuit cu 3 + 1 găuri pe ţeava din dreapta şi 3 pe ţeava din stînga), precum şi rubedeniile sale din Balcani (între care şi cel al istroromânilor descris de T. T. Burada). Prototipul acestor fluiere este înfăţişat de o seamă de vestigii arheologice, datînd din secolele al VI-lea — al III-lea î.e.n., descoperite pe teritoriul Albaniei de azi. (Basorelieful unui astfel de fluier ori poate de aulos dublu a fost ales drept emblemă a simpozionului.) Cercetătorii sînt în general de acord că acesta ar fi zămislit cîntarea pe două voci, respectiv diafonia din Balcani. Formele polifonice mai dezvoltate, de trei şi patru voci, au evoluat din aceasta.

În jumătatea de miazăzi a ţării, la nord de rîul Shkumbini, care o împarte aproximativ în două, predomină omofonia. Rudimente de polifonie nu lipsesc, ca de altmintrelea în cea mai mare parte a teritoriului lingvistic albanez (care corespunde ţinuturilor unde s-a trecut de la străvechea cultură ilirică la cea albaneză), de la eterofonie la forme polifonice rudimentare proprii muzicii instrumentale, pînă la diafonii vocale propriu-zise. Odinioară polifonia va fi fost mult mai prezentă, cum pare să dovedească şi bătrînul epos albanez, în care glasul rapsozilor se împleteşte cu sunetul *lahutei* (vioară monocordă cu faţa din piele, identică prin formă, stil de execuţie şi funcţie cu *gusla* iugoslavă). Polifonia albaneză specifică se află, în schimb, în jumătatea meridională a ţării. (După eminentul învăţat **Ramadan Sokoli**, aceste două „dialecte principale" ale muzicii populare albaneze, omofon şi polifon, concordă cu demarcaţia celor două dialecte lingvistice: „gheg" în nord şi „tosk" în sud (*Polifonia jone popullore*, în „Buletin i Universitetit shetëror te Tiranes", 3, 1959, p. 144.)

Se disting două categorii polifonice: „lab" şi „tosk". „Labëria", ţinutul propriu celei dintîi, se află în partea de miazăzi a ţării, între malul stîng al rîului Vjosë, Marea Ionică şi frontiera cu Grecia. Iar „Toskëria", ţinutul propriu celei de a doua, se întinde între malul drept al rîului Vjosë la sud, malul stîng al rîului Shkumbini la nord, Marea Adriatică la apus şi fruntariile Greciei la răsărit. Sistemul polifonic tosk este însă practicat şi în unele zone de întrepătrundere aflate pe malul drept al rîului Shkumbini, apoi în Macedonia iugoslavă din împrejurimile lacurilor Ohrid şi Prespa şi în zona oraşului Kastoria din Macedonia grecească, iar — după o întrerupere de aripa răsăriteană a Labëriei — îl regăsim în „Cameria", ţinut care cuprinde o mică parte din sudul ţării şi continuă în Epirul grecesc. Rezultă, aşadar, că sistemul polifonic tosk se practică într-o zonă mult mai întinsă decît cel lab.

1. Cîntecele polifonice labe sînt pe trei şi pe patru voci: doi sau trei solişti susţinuţi de un grup care ţine hangul. Melodia o începe primul solist *(marrësi)*, urmat, după un timp, mai scurt ori mai lung, de al doilea solist *(kthyesi)*, apoi — cînd este cazul — de al treilea solist *(hedhësi)*, precum şi de cei ce ţin isonul *(iso)* pe fundamentală. Se favorizează o dezvoltare simultană a părţilor, pe o structură pentatonică. **Spiro Shituni** defineşte patru moduri anhemitonice principale. Luînd ca sunet de sprijin nota *la*, scrisă în al doilea spaţiu al portativului, ele sînt: (1) *mi—sol*—**la**—*do—re*; (2) *fa—sol*—**la**—*do—re*; (3) *sol*—**la**—*do—re—mi* şi (4) *sol*—**la**—*do—re—fa*.

Vocile se suprapun într-o manieră verticală, regulată, agrementată de disonanţe. Metrul este silabic, cu caracter iambic mai mult sau mai puţin pronunţat, iar debitul, cu „caracter recitativ" cum spune Shituni, se desfăşoară într-o mişcare *giusto*. Isonul unitonal, pe fundamentală, este şi el articulat pe silabele textului poetic. (Sînt însă şi cazuri în care isonul este unul şi acelaşi sunet prelung, intonat pe vocale *e*, pe toată întinderea cîntecului ori pe o mare parte a lui, posibil sub înrîurirea polifoniei tosce. În cazuri excepţionalei, sonul poate fi alcătuit din alternanţa a două trepte, aflate la interval de terţă mică una de cealaltă.)

Melodia celui de-al treilea solist are un vădit caracter recitativ, în contrast cu melodia celui de-al doilea solist și mai ales cu melodia primului solist, ambele mai puțin declamative. Linia solistului secund reprezintă elementul de contrast multiplu față de melodia celui dintîi. Foarte sensibil este și caracterul ritmic și modal între ei. Cei doi soliști intonează melodiile lor în moduri diferite ale sistemului pentatonic respectiv. Mai trebuie evidențiat caracterul exclusiv vocal al polifoniei labe.

Polifonia toskă este pe trei voci : solist principal *(marrësi)*, solist secund *(prerësi)* și grupul isonarilor. Și aci începe primul solist, urmat după o vreme de melodia celui de-al doilea solist, într-o manieră imitativă. Cele două voci alternează într-un stil contrapunctic elementar, bazat îndeosebi pe decalajul motivelor tematice. Mișcarea este liberă, rubato, iar stilul cîntărilor ,,arioso''. Isonul, intonat pe vocala *e*, este continuu, cu un riguros caracter liniar, aproape deloc ritmat. La sfîrșit de strofă melodică sau la finele cîntecului, isonul este încheiat printr-o caracteristică relaxare a glasului, un scurt glissando descendent, uneori pe vocala *o*.

În vreme ce polifonia labă, care acceptă și grupuri mixte de cîntăreți, este *a capella*, polifonia toskă admite acompaniamentul instrumental. În unele cazuri cîntăreții sînt întovărășiți de un mic grup instrumental, care, de obicei, preludează cîntarea și intonează interludii între ,,strofe''. (Îmi îngădui să precizez că polifonia pe trei voci, specifică ramurii fărșerote a macedoromânilor, se încadrează stilistic în polifonia albaneză toskă.)

Iodlerul este prezent adesea în cîntecele polifonice albaneze.

Poeziile sînt variate : lirice, epico-lirice, istorice, politico-istorice și satirice. (Între temele specifice se află și ,,jertfa zidirii'', replica locală a *Meșterului Manole* de la noi. Participanții la simpozion au putut-o asculta, în interpretarea unui grup polifonic lab din Vlorë, în cadrul concertului de care a fost vorba. Se află și între înregistrările discului compact amintit.)

În concluzie, se poate spune că în vreme ce sistemul polifonic lab preferă *verticalitatea*, care presupune o concepție globală în articularea tuturor vocilor, sistemul polifonic tosk se definește prin *orizontalitatea* rezultată din succesiunea imitativă a părților solistice.

După **Pirro Miso**, formele polifonice instrumentale sînt determinate de particularitățile acestora, în diferitele perioade ale existenței și dezvoltării lor. Formele polifonice instrumentale și cele vocale acompaniate de instrumente trebuie considerate, după convergența lor, în următoarele ipostaze principale :

1. *Forme prepolifonice burdonale* existente în mai toate subcategoriile. Se disting patru grupe : (a) burdon monodic ; (b) burdon dublu, de unde diafonia ; (c) burdon triplu — trifonia și (d) burdon cvadruplu — tetrafonia și pentafonia burdonală polifonică.

2. *Forme eterofonice* în funcțiile secundare ale isonului, determinate de flexiunea burdonului, cu un ton mai sus ori mai jos, specifică oboiului dublu *zumare* și *fluierelor gemănate cyla-dyjare* și *fishkaroli* (sau *fish karuall-i*, folosit de ,,arbăreșii'' din Italia, pe care autorul scapă din vedere să-l descrie). Așijderea la cordofonele care activizează coardele burdonale cu flexiunile amintite. Fenomenele eterofonice sînt marcate îndeobște prin caracterul lor contrastant, spontan, care rezultă din acompanierea cîntărețului cu instrumente muzicale, de diferențierile ,,tonale'' create între voci și instrumente.

3. *Intervalele paralele*, ca fenomene arhaice, nu apar decît în repertoriul fluierelor gemănate citate, iar mai nou în repertoriul unor cordofone mînuite de virtuozi în căutarea de noi efecte sonore, precum și în repertoriul contemporan al formațiilor instrumentale populare.

4. *Imitația*, caracteristică unor forme polifonice mai evoluate, mai ales în uniunea a două instrumente cu funcții diferite și în formațiile *saze*, despre care va veni vorba mai la vale.

Este important de subliniat că instrumentele de fabrică, cu sisteme tonale bine temperate, au înlăturat sistemele microtonale, specifice muzicii populare tradiționale. În procesul său evolutiv, muzica populară albaneză suferă o seamă de prefaceri, între care eliminarea elementelor arhaice, îndeosebi în muzica formațiilor orășenești, ale căror tendințe spre armonia funcțională sînt vădite.

În repertoriul instrumental se evidențiază structuri ,,pathogene'' (de la 'patos') și ,,melogene''.

Structurile ,,pathogene'' sînt caracteristice îndeosebi polifoniei din ținuturile meridionale ale țării. Apropiate de genul vocal, în primul rînd prin înfățișarea funcțiilor polifonice, ele diferă prin caracterul construcției melodice. Elementul cel mai tipic este forma liberă-improvizatorică a unor teme împrumutate cîntărilor de jale, într-un patos deosebit de puternic. În acest cadru trebuie cuprins și vechiul repertoriu ciobănesc : cu fluierele lor, ciobanii improvizează în chip independent și în stil liber. De asemenea, caracterul particular, intim, al unor piese ce amintesc bocetul, cîntate din *bakllama* (lăută cu gît lung și trei coarde).

Structurile „melogene", dimpotrivă, se caracterizează printr-un lirism cu nuanță pastorală și elemente polifonice rudimentare cu rol de acompaniament, de străveche obîrșie. Forma este cristalizată, iar aportul improvizatoric redus. Repertoriul prin excelență solistic al unor instrumente tradiționale, creat anume pe potriva specificității acestora, ca și mare parte a dansurilor acompaniate de *gajdë* (cimpoi), de *çifteli* (lăută cu gît lung și două coarde) și de *sharki* (lăută mai mare cu gît lung, cu cinci coarde), le este caracteristic.

Continua dezvoltare a formelor polifonice în muzica instrumentală și prefacerile impetuoase pe care le suferă formațiile tradiționale constituie un important obiect de cercetare în domeniul etnomuzicologiei, cu osebire al organologiei.

Despre polifonia formațiilor instrumentale a vorbit și **Kosta Loli**.

Micile orchestre de muzică populară sînt numite în partea locului *saze* (precum și *sazet* ori *sazexhimjtët*, după Ramadan Sokoli. Adaug că în persană și turcă *saz* înseamnă 'instrument muzical'; totodată, numele generic al unor lăute cu gît lung, cu coardele ciupite; în Albania *saze* este și o lăută cu gît lung, aparținînd aceleiași familii.) Se crede că s-au cristalizat spre mijlocul veacului trecut, respectiv cînd vioara și clarinetul au pătruns în forță în mediile folclorice. Asemenea formații sînt larg folosite în Epirul grecesc. Între acestea și cele din Albania sînt multe similitudini, atît în componență, cît și în formele de execuție și de interpretare, ca urmare a contactelor de bună vecinătate între cele două țări.

Formația tradițională *saze* este compusă din: clarinet, două viori, o *lahutë* (este vorba nu de vioara monocordă numită și ea astfel, ci de *llau'a* sau *uli*, după R. Sokoli, lăută piriformă cu patru coarde, rubedenia balcanică și din Orientul Apropiat a cobzei noastre) și o *dajre* (dairea). În formațiile actuale pot să apară un al doilea clarinet și încă o vioară. La „arbăreșii" din Grecia e compusă din: clarinet, vioară, *lahutë* și cimpoi. Clarinetul este instrumentul călăuzitor; doar arareori acest rol îl îndeplinește vioara. În Korcë și Pogradec, localități din sudul țării, a doua pe litoralul lacului Ohrid, fluierul cu ancie, cimpoiul și fluierul propriu-zis au rol solistic, ceea ce unește contemporaneitatea cu tradiția.

Prima vioară dublează eterofonic clarinetul, de unde imitații, voce secundară ori dezvoltări libere. A doua vioară ține, în părțile tărăgănate, un ison pe fundamentală, în vreme ce în părțile mișcate se manifestă ca o consonanță față de baza modală, mergînd pînă la terță, mai rar pînă la cvartă. *Lahuta* și daireaua definesc caracterul ritmat sau *ad libitum* al cîntării. *Lahuta* întărește concomitent baza modală prin consonanțe armonice. Ca și vioara secundă, ea intonează un lung ison pe fundamentală, dar adesea acompaniază cu consonanțe tipic populare raportul: baza modală — cvintă — baza modală.

Saze ocupă un loc esențial în interpretarea multor forme polifonice vocale și instrumentale, instrumentale și coregrafice. În primul rînd ea acompaniază „meloarmonic" un vast repertoriu de cîntece populare orășenești. Ea acompaniză și cîntările polifonice tosce, asimilînd organic elementele polifoniei vocale.

Forma polifonică instrumentală cea mai tipică este *kaba* (*kaba* este totodată numele melodiei populare însuflețită de clarinet). Ea există ca formă de sine stătătoare, dar și ca preludiu instrumental al unui cîntec sau unui dans, precum și în chip de concluzie instrumentală a unei cîntări vocale. De formă liber-improvizatorică, este cîntată din clarinet, din vioară ori de amîndouă laolaltă, susținute de hangul țiiturilor realizate de *lahutë* și de *dajre*, într-un patos temperamental viu. Într-o *kaba* originală se deslușesc patru „linii melodice" (respectiv voci), încadrate într-o formă polifonică. Primele două au greutate și individualitate, prin melodiile cîntate din clarinet și din vioară. Melodia clarinetului este cea călăuzitoare. I se alătură partea primei viori — a doua „linie" a polifoniei —, mai echilibrată, lipsită de exploziile pasionale și strălucitoare ale celei dintîi, în speță a clarinetului. Din împletirea acestor două „linii" rezultă o polifonie imitativă, adesea individualizată și contrastantă. Celelalte două „linii", cea a viorii secunde pe de o parte și a lăutei întovărășită de dairea pe de altă parte, au, la rîndul lor, o individualitate „meloarmonică" limitată, alături de gravitatea modală care le caracterizează. Însemnătatea și funcția lor sînt similare cu isonul cîntărilor polifonice vocale.

Sfera emoțională degajată de *kaba* este lirică și pasională, cu note epice, de jale, cîteodată dramatice. Sensibilitatea interpretării, cînd stăpînită, cînd impetuoasă, vioiciunea exprimării imaginilor muzicale și optimismul dansului final (care o încheie adesea) sînt elemente constante ale formei *kaba*. Pe potriva mentalității populare, *kaba* este o cîntare „autohtonă", „așezată" și „dulce". Unii o numesc și „avazi", aidoma melodiilor tărăgănate din fluier, de veche tradiție. Pe cît se pare, *kaba* s-a cristalizat sub înrîurirea acestora, în perioada apariției formațiilor *saze*, dar și sub influența polifoniei vocale. De aci legături și similitudini emoționale prin structura „modo-tonală" a melodiilor, intervalele constitutive, armonia și polifonia de factură populară.

Două *kaba* din remarcabilul disc pe care l-am amintit sînt interpretate de o formație din Korçë alcătuită din două clarinete, vioară, fluier, patru lăute și o dairea. Cea dintîi, începută după datină într-un climat potolit, se dezvoltă treptat în momente de puternică tensiune dramatică. A doua *kaba* se desfășoară în trei tonalități diferite (*sol*, *la* și *re*), încredințate rînd pe rînd, soliștilor formației : din vioară, din lăută și din clarinet.

Precizez că între melodiile *kaba* se află adesea *Doina Oltului*, forma profesional-lăutărească a bătrînei noastre cîntări, într-o versiune locală. Cum am mai arătat, lăutarii noștri au zăbovit adesea la Ianina, Pireu, Smirna, în alte orașe din sudul Balcanilor și din Asia Mică. Pe alocuri, pînă în ziua de azi, clarinetiștii o cîntă, numind-o cîteodată cu numele ei românesc „doina" (a se vedea nr. 1/1986, p. 74). Între discurile din colecțiile I.E.F. se află o variantă albaneză a doinei, sub următorul titlu tipărit pe eticheta discului : „*Më të quarë shqipëtarë*. Pando Opingari (fyell), Loui Rassia (laute). Albania — The Spiridon Record, 130 B". În discoteca institutului poartă numărul D.1973 I. Cf. și *Doina fîrșerotului*, cîntată din fluier de Baba Chita, 20 de ani, de fel din Frășari — Albania, D. 517 I, procedeu Pathé Z.N. 274, copie după fg. 703, înreg. în București la 9 iunie 1929 ; fîrșeroții, respectiv fărșeroții, îi mai spun *Doina păcurarului* ori *Doină românească*.

Prețioasele date despre polifonia albaneză au fost întregite de **Ferial Daja**. Titlul comunicării sale, *Caracterul modal — o trăsătură importantă a muzicii noastre polifonice*, îmi pare deconcertant, dacă nu este cumva o traducere greșită. Nu este vorba de moduri, de structuri modale, în înțelesul curent al cuvîntului, ci de anume particularități de intonații anevoie sau chiar cu neputință de a fi puse pe note muzicale. Astfel sînt glisande și intervale microtonale (adesea nedeterminate cu precizie), ca bunăoară intervalul de terță care se află între terță mică și terță mare, frecvent în cîntecele din Gjirokastër, în ținutul Berat ș.a. Asemenea „modulații" ale glasului, care constituie un fenomen în același timp interesant și agreabil, sînt realizate conștient. Bogăția intonațională și emoțională a muzicii polifonice este evidentă cînd cîntăreții sînt acompaniați de o mică orchestră, în cazul polifoniei din Toskëria. Deși posibilitățile de expresie a instrumentelor folosite, ca vioara, clarinetul și lăuta, sînt destul de apropiate de cîntarea vocală, bogăția intonațional-emoțională este mai evidentă în momentele vocale neacompaniate decît cele acompaniate.

★

Cercetătorul turc **Murat Karabulut** s-a referit la *Polifonia vocală și instrumentală în formele ei actuale în Turcia*. S-a ocupat îndeosebi de instrumentele muzicale în diferite ipostaze privind polifonia :

1. *Kemençe* (= vioară mică), cordofon utilizat în zona răsăriteană a Mării Negre, cu trei coarde întinse deasupra unei cutii longitudinale, cu gît scurt, acordate în cvarte, de pildă în „diapazonul" *do — fa — si bemol*. (I se mai spune *Karadeñiz kemençesi*, adecă 'vioara Mării Negre'. Grecii originari din acest ținut o numesc așijderea *kementses*, dar și *Pondiaki lýra*, respectiv 'lira din Pontos', și o folosesc în aceeași manieră, în același fermecător stil polifonic. În partea de apus a Turciei *kemençe* este numele unei viori populare piriforme, similară cu *gădulka* bulgărească, *lirica* (citește : lirița) iugoslavă și *lýra* insulelor grecești.)

2. *Kémane* are forma viorii obișnuite, dar este ceva mai mare. Are cinci [?] coarde (mi — la — re — sol [sic !]). Se folosește cu arcușul, în timp ce instrumentul este ținut vertical, sprijinit pe genunchi.

3. *Baglama* este instrument de bază al muzicii turcești. Numele diferă după dimensiunile sale (mari sau mici) : *divan, tambura, tsura* (ortografiat corect *cură*), *tșongur* (*çogur, çöğür* sau *çövür* după Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Londra 1975. I se spune *ceangúr* sau *ácengúr* în RSSA Abhază, *ciongúr* sau *ciugúr* în RSSA Daghestan, *ciongúr* în RSS Armeană, *cionguri* în RSS Gruzină și în RSSA Adjară.)

4. *Tulum* — instrument folosit mai ales în ținuturile răsăritene ale Mării Negre. În regiunile Traciei, Edrénée și Kërkrareli este cunoscut sub numele *gajde (gaidé)*. (*Tulum* este un cimpoi lipsit de bîzoi, cu carabă dublă cu cîte cinci găuri de cîntat, paralele pe cele două țevi. Uneori două sau trei din găurile superioare sînt înfundate cu ceară, iar cealaltă țeavă melodică este prevăzută cu un pavilion din corn de animal. Este întîlnit și în RSS Azerbaidjană. *Gajde* este cimpoiul balcanic, cu bîzoi.)

5. *Çifté* „este un instrument plăcut, care se face așezînd două bucăți de trestie una alături de alta. Are 6—7 găuri. E folosit în numeroase ținuturi ale Turciei". (Numit și *çift*, el este un clarinet dublu, cu ancii idioglote ori eteroglote. În unele cazuri ambele țevi au găuri pentru degete, în altele doar una, cealaltă slujind de ison. În provincia Antakya din sud-estul țării este numit *argun* sau *argul*. Nu știu dacă conferențiarul s-a referit și la polifonia vocală. Rezumatul în limba franceză este foarte sumar, iar comunicarea a fost rostită în limba turcă.)

Tînărul și inimosul cercetător grec **Nikos Dionyssopulos** s-a referit la *Kalimerele din Kárpathos, o formă tipică de polifonie.* Este vorba de voce cu acompaniament instrumental. Dintr-o transcriere, împărțită asistenței, reiese că este vorba de o mică formație compusă din *tsampúna* (cimpoi), *lýra* (vioara piriformă specifică insulelor grecești) și *laúto* (lăută). În vreme ce *lýra* și *laúto* execută o ținută pe fundamentală, cea dintîi în cvarte și mai ales în cvinte, iar cealaltă la unison, între voce și *tsampúna* (respectiv *tsambúna,* cimpoiul fără bîzoi al insulelor grecești, între care și Kárpathos) se desfășoară o interesantă diafonie, instrumentul intonînd o formulă melodică într-o manieră ostinato, ici-colo ușor variată. (Nu am dispus de textul comunicării și nici de un rezumat al ei.)

Etnomuzicologul vest-german, de obîrșie austriacă, **Rudolf Brandl** a pornit de la folclorul grecesc, în comunicarea sa *Polifonia din Epir și stilurile similare în lumina psihoacusticii.* Studiile de muzicologie comparată au dezvăluit că ,,diafonia fluctuantă'' — care există în numeroase forme în multe ținuturi ale Albaniei — este la fel de răspîndită în Peninsula Balcanică și în Caucaz. Acest chip de polifonie a fost interpretată în vechile studii muzicologice drept ,,arhaică'' ori ca un ,,răsunet magic''. O atare apreciere derivă din concepția ,,eurocentrică'' a pretinsului ,,caracter natural'' al armoniei occidentale (teoria consonanțelor). Or, această teorie nu a putut fi dovedită. Din punct de vedere muzicologic, consonanța trisonurilor (armonia funcțională) nu este nicidecum universală din punct de vedere fiziologic, în speță ,,naturală'', ci una din feluritele posibilități ale dezvoltării muzicii. ,,Diafonia fluctuantă'' din Balcani constituie o dezvoltare culturală autonomă în Europa orientală (unde ar putea fi o relicvă a formelor organumului medieval). Terminologia populară și închipuirile estetice ale cîntăreților populari trebuie luate în serios, ca bunăoară spusa cîntăreților albanezi ori de pe alte meleaguri : ,,trebuie să sune ca un clopot !'' Cum cercetările au dovedit că, atît din punct de vedere muzical, cît și din punct de vedere lingvistic, nu este vorba de clopote aninate de gîtul animalelor, ci de vechi clopote de biserică, cum sînt pînă în ziua de azi clopotele unor străvechi bazilici bizantine, cercetătorul s-a străduit să demonstreze, cu ajutorul psihoacusticii și cu sprijinul unor documente sonore înregistrate, că spusele oamenilor din popor sînt justificate.

În comunicarea *Scheme pentru un studiu comparativ între genul muzicii occidentale și folclorul muzical macedonean,* tînărul cercetător iugoslav **Dimitrie Buzarovski** a făcut un succint inventar al polifoniei muzicii culte europene, începînd cu cele dintîi indicii, datînd din secolul al IX-lea, confruntîndu-le cu diferite exemple din folclorul muzical al Macedoniei iugoslave. S-a referit totodată la muzica tradițională orășenească și la aplicarea folclorului în formele polifonice ale culturii muzicale moderne, privite în perspectivă istorică. Cunoscutul specialist iugoslav **Jerko Bezić** a vorbit despre *Diafonia cîntărilor epico-narative din Dalmația septentrională,* ilustrîndu-și expunerea cu o seamă de forme și tipuri, specifice acestor bătrîne creații populare. Alt tînăr cercetător iugoslav, **Dimitrie Golemović**, a vorbit despre *Însemnătatea componenței armonice a chipului folcloric de a cînta. (Exemplul felului de a cînta pe două voci în Serbia apuseană).* În diafoniile din partea locului se deslușesc două componente : (a) metrico-ritmică și (b) melodico-armonică. Cea dintîi este esențială în alcătuirea cîntecului folcloric, a doua, mai puțin importantă, reprezintă un fel de suprastructură versatilă. Același cîntec poate fi cîntat pe o singură voce ori pe două voci. În mod general, funcția sa nu se modifică o dată cu chipul de cîntare, pe o singură voce sau pe două voci, ca de pildă în cazul cîntărilor ceremoniale care invocă ploaia : *dodola* și *krstonose.* (Într-o convorbire cu **D. Golemović** am aflat că nu demult a făcut o culegere de folclor muzical de la istroromânii trăitori, cum se știe, în Peninsula Istria.)

În sud-estul Bulgariei se întîlnește o interesantă polifonie improvizatorică, despre care a relatat cunoscutul cercetător **Nikolai Kaufman**, în comunicarea *Bocetele populare polifonice în Bulgaria.* Se disting trei categorii : (a) O polifonie rituală obligatorie a femeilor care bocesc, înconjurînd sicriul, cu voce înaltă și aspră. Glasul unei rude apropiate predomină. A fost cules în regiunea Pirin. (b) O melodie susținută de ison, cu text improvizat pe loc, cîntată de o rudă apropiată. L-a aflat în mai multe sate din aceeași zonă. Și această cîntare este obligatorie. (De notat că în părțile Pirinului cîntecele propriu-zise sînt cîntate în aceeași manieră : voce susținută de ison.) (c) Un bocet polifonic neobligatoriu, cîntat în ziua decesului, dar și în zilele de pomenire, între care sîmbăta. Fiecare femeie cîntă ,,după plac'', fără să se sinchisească de celelalte și de textele pe care acestea le cîntă. Pot fi 10—15 femei, dar și 2—3. N. Kaufman crede că bocetele polifonice obligatorii ar putea avea unele conexiuni cu cîntări similare din Balcani, cu osebire ale albanezilor și grecilor. (Mă întreb întru cît acestea — ori unele din ele — sînt într-adevăr bocete ori cîntări ceremoniale funebre, cum este *Cîntecul de petrecut* din sudul Banatului, și acesta polifonic : intonat de două grupuri de femei, a căror melodie se sprijină cînd și cînd, pe durate apreciabile, pe ison. Cred folositor să amintesc că acestui avizat specialist îi datorăm, pe cîte știu, unica relatare despre polifonia macedoromânilor din Bulgaria: *Cîntece aromânești din satul Dorkovo, raionul Velingrad*, apărută în revista noastră nr. 1/1969.) Alt învățat bulgar, **Todor Djidjev**, s-a referit la *Grupurile instrumentale de muzică tradițională bulgară și locul lor în viața socială și culturală a bulgarilor*, în speță la mult gustatele formații instrumentale contemporane. Ele depind de prefacerile utilitare și artistice ale folclorului, consecință a dezvoltării emotive și spirituale a omului modern. Una din cele mai remarcabile calități proprii acestor ansambluri este interpretarea polifonică improvizatorică orală. Modul lor de existență este determinat de o manifestare liberă, deschisă, care nu cunoaște limite în ceea ce privește numărul muzicanților și a felului instrumentelor pe care le folosesc. Este necesar ca totul să corespundă concepțiilor executanților, atît asupra muzicii contemporane pe care o slujesc, cît și asupra caracterului interpretării pe care o socotesc pe potrivă. Cîteva remarcabile înregistrări sonore au înfățișat componența formațiilor respective. [Alături de vioară, clarinet, acordeon, contrabas — frecvent înlocuit de chitara-bas împrumutată muzicii de divertisment —, de vechiul *tăpan* (tobă populară mare cu două membrane, cea din față bătută cu un mai de lemn, iar cealaltă cu o nuia) — înlocuit, la rîndul său, de o baterie modernă —, se aud trompete, saxofoane, cîteodată și vechi instrumente tradiționale: caval, cimpoi și *gădulkă* (vioară populară în forma unei jumătăți de pară, cu o seamă de coarde de rezonanță, care răsună o dată cu cele principale, călcate cu un arcuș în formă de arc de vînătoare, în vreme ce instrumentul este ținut într-o formă verticală ori ușor cumpănită). Muzicanții cîntă cu elan, cu vizibilă participare afectivă, iar execuția este vie și spontană, totodată riguros autentică. Aci se află extraordinara popularitate de care se bucură formațiile instrumentale în chestiune. Aș adăuga că muzica pe care o însuflețesc contrastează vădit cu aranjamentele ori chiar ,,compozițiile de muzică populară'', scrise pentru orchestrele de instrumente tradiționale bulgare, adesea prea de tot sofisticate.]

Două comunicări nu s-au încadrat în tematica simpozionului: polifonia popoarelor din Balcani. Ele au prezentat totuși date interesante, care contribuie la o lărgire a cunoștințelor. Cercetătorul austriac **Engelbert Logar** a vorbit despre cîntarea polifonică din Alpii austrieci, în care iodlerul este folosit drept coloratură (subiect dezvoltat cu mulți ani în urmă de Viktor Korda), în comunicarea sa intitulată *Exemple alese de muzică populară vie din Carintia și Stiria*. (Este necesar de știut că iodlerul este prezent și în polifonia populară de pe alte meleaguri, ca de pildă Albania, Grecia, Georgia — Gruzia cum i se spune oficial —, pînă în îndepărtata Melanezie!) Cercetătoarea elvețiană **Dorothé Schubart** s-a referit la o extrem de interesantă emisiune vocală din provincia spaniolă Galicia, aflată în nord-estul țării, în comunicarea intitulată *Oscilație a intonației în cîntecul popular galician și consecințele acesteia în cîntarea în grup*. Cu ocazia unei culegeri la fața locului, a observat o ciudată pendulare a glasului. În vreme ce fundamentala, treapta a VII-a (subtonul) și sunetele structurale, care alcătuiesc osatura melodiilor, sînt fixe, celelalte trepte, respectiv a 2^{a}, a 3^{a} și a 7^{a} pot avea intonații aleatorii, printr-o curioasă lărgire a lor. Cînd un cîntec este interpretat de o singură persoană (o baladă de pildă), oscilațiile de intonare, în același cîntec, dau impresia unor game diferite care se succed, corespunzînd oarecum scărilor majore, doriene și frigiene sau a unei game neutre, indiferente. În cîntarea în grup, pe care galicienii o practică îndeobște în decursul muncilor în comun ori în ocazii festive, oscilațiile intonațiilor se fac simțite simultan. Ele sînt încă mai evidente cînd melodia este dublată de un instrument muzical oarecare, vioară sau cimpoi. În cîntecul popular galician nu există vreo intenție de polifonie. Dimpotrivă, cîntăreții se ascultă atent unii pe alții, străduindu-se să realizeze un unison cît mai omogen. Și totuși, oscilațiile de intonație simultane produc o seamă de diferențieri între ,,voci'' (pe care nu văd vreun inconvenient să le considerăm de natură eterofonică. În ce mă privește, îmi îngădui să precizez că, în lumea cîntecului popular autentic, unisonul perfect este inexistent, atît la dublarea glasului de un instrument, cît și la cîntarea omofonă de grup.)

În fine, două comunicări au abordat punerea în valoare a polifonici populare de către compozitori. Compozitorul **Feim Ibrahimi** a vorbit despre *Muzica populară polifonică, sursă de inspirație pentru compozitorii albanezi contemporani*, iar **Dimitrina Kaufman** despre *Cîntarea polifonică populară și muzica compozitorilor bulgari*.

Cel ce iscălește această dare de seamă a vorbit despre *Forme polifonice în muzica populară românească*, referindu-se atît la dialectul muzical dacoromân, cît și la cel aromân, respectiv macedoromân.

Tiberiu Alexandru

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **GH. T. KIRILEANU, MEMBRU DE ONOARE AL ACADEMIEI ROMÂNE.** Procesul verbal nr. 15 al ședinței Academiei Române din 1 iunie 1948 consemnează la un moment dat : ,,la Birou se depune o propunere semnată de 11 domni colegi, pentru alegerea ca membru de onoare a d-lui Gh. T. Kirileanu : (textul). Se ia act și se va supune votului plenului după scurgerea termenului regulamentar" (*Arh. Acad.*, Dos. A—3, 1948, fila 264). Alegerea lui Gh. T. Kirileanu ca membru de onoare al Academiei Române are loc la 5 iunie 1948. La această ședință au fost prezenți academicienii : arh. Petre Antonescu, Th. Capidan, D. Caracostea, Șt. Ciobanu, Victor Eftimiu, Gala Galaction, Iorgu Iordan, Gh. Murnu, Ion Petrovici și C. Rădulescu-Motru (din Secțiunea literară) ; N. Bănescu, Silviu Dragomir, D. Gusti, Al. Lapedatu, I. Lupaș, S. Mehedinți, P. P. Negulescu, episcopul Nicolae Colan, I. Nistor, N. Popescu, Andrei Rădulescu, general Radu Rosetti și Victor Slăvescu (din Secțiunea istorică) ; dr. M. Ciucă, Horia Hulubei, C. Ionescu-Mihăești, Gh. Ionescu-Sisești, Gh. Macovei, C. Motaș, dr. Șt. Nicolau, dr. C. I. Parhon, N. Pompeiu, Traian Săvulescu, Gh. Spacu, Em. C. Teodorescu, N. Vasilescu-Karpen și D. Voinov (din Secțiunea științifică). Evenimentul alegerii este astfel consemnat în procesul verbal : ,,Se procede la alegerea ca membru de onoare a d-lui Gh. T. Chirileanu. Preotul *N. M. Popescu* citește următoarea propunere de alegere : (textul). Procedîndu-se la votul cu bile, la despuierea scrutinului, se constată că dl. Gh. T. Chirileanu a întrunit 33 de voturi pentru din 34 exprimate, 1 vot fiind contra. D-l președinte *Andrei Rădulescu* proclamă ales membru de onoare al Academiei Române pe dl. Gh. T. Chirileanu" (*ibidem*, fila 354 v.).

Textul de recomandare, întocmit și prezentat de Niculae M. Popescu, poartă următoarele semnături : Niculae M. Popescu, Al. Lapedatu, Gh. Spacu, S. Mehedinți, Radu Rosetti, C. Ionescu-Mihăiești, Victor Slăvescu, Gh. Macovei, D. Gusti, P. P. Negulescu, N. Bănescu, I. Petrovici și Tr. Săvulescu. O semnătură n-a putut fi descifrată. Deci numărul semnăturilor referatului de recomandare este mai mare decît se anunțase inițial. Reproducem în continuare referatul de recomandare : ,,Domnul Gheorghe T. Kirileanu este un om de carte unit cu un om de bine. Biblioteca lui Kirileanu, măcar că știrbită de cele două războaie, are cărți multe și bune, precum și manuscrise rare, strînse în curs de ani de acest prieten al librarilor și al anticarilor. Gîndea dînsul să facă din cărțile sale o bibliotecă de obște în Piatra Neamțului, unde s-a restras ca un sihastru, cu ochii spre Ceahlău. Născut în Holda Bistriței moldovene, nu departe de Broșteni, nepot al vestitului popa Todică și fecior de pădurar și pescar bistrițean, Gheorghe Kirileanu și-a legat viața sufletească de această apă numită de el ,,mama Bistrița", căreia gîndește să-i închine publicația sa din urmă ; căci Kirileanu are și studii publicate ce dovedesc multe cunoștințe, minte rînduită și talent de scriitor[1].

Kirileanu a ajutat cu sfat bun pe oricare a venit la el și a alergat pentru oricine s-a crezut nedreptățit în viață. Cuvîntul lui liniștit și temeinic, inima lui simțitoare au avut putere să liniștească pe cei agitați și să îndepărteze, ca un duhovnic, vrajbe dintre oameni. Din faptele lui bune pentru cultura românească însemnăm cîteva numai : Fundația universitară de la Iași împreună cu biblioteca ei s-au întemeiat și prin cuvîntul și stăruința lui Kirileanu. Spune singur, și așa este, că ,,mult a alergat și s-a zbătut împins de marea dragoste de limba strămoșească pentru eșirea de supt tipar a volumului din urmă" (de la p. 1487 înainte) din Dicționarul lui Tiktin. Colecția de documente editate de A. Veress tot stăruinței lui Kirileanu se datorește. Mihai Costăchescu nu și-ar fi putut publica atîtea volume de documente slave fără stăruința lui Kirileanu pentru acoperirea cheltuielilor de tipar. Și cîte altele ! *Pentru toate acestea, credem că vrednic este Gh. T. Kirileanu să fie propus membru de onoare al Academiei Române*". (*Arh. Acad.*, Dos. A—3, 1948, fila 364).

---

[1] În acest punct intervine o notă marginală scrisă cu creion chimic : ,,Aci se va adăuga lista publicațiilor domnului Kirileanu pe care o aștept de la dînsul ; se va accentua că d-sa este și un bun folclorist". Aceeași mînă mai notează : ,,ales cu unanimitate în ședința de sîmbătă 5 iunie 1948". O altă însemnare, de altă mînă, menționează ,,Depus la 1 iunie 1948".

Acestea sînt documentele care atestă alegerea lui Gh. T. Kirileanu ca membru de onoare al Academiei Române. (*Al. Dobre*)

HENRI H. STAHL, **Povestiri din satele de altădată**, cu fotografii de Paul H. Stahl, Paris, Sociétés européennes, 5, 1989, 168 p.

Alături de studiile sale predilecte, de istorie socială, care l-au făcut cunoscut şi apreciat şi printre specialiştii din străinătate, H. H. Stahl are şi o contribuţie de folclorist. În *Amintiri şi gînduri din vechea şcoală a monografiilor sociologice* (1981), evocă momentul refugierii sale în cercetarea folclorică, interval cuprins între încheierea cercetării monografice a Drăguşului şi preluarea de către D. Gusti a conducerii Fundaţiei Culturale Regale. În intervalul amintit, H. H. Stahl a voit să suplinească o lacună a cercetărilor monografice în echipă: ,,Voiam să urmăresc tocmai viaţa de gînduri ale sătenilor, adică tocmai acea faţă ascunsă a lucrurilor, care scăpase anchetelor obişnuite de tip monografic." Activitatea aceasta de anchetator singuratic are şi o altă explicaţie, un alt ţel: dorea să pătrundă astfel ,,în marea taină a filosofiei populare". Totodată, năzuia să realizeze şi o cercetare de stilistică populară, pe care — exceptînd opera lui Ion Creangă — n-o găsise exprimată în literatura cu şi despre ţărani. Dorea cu alte cuvinte să aprofundeze simplitatea, supleţea, naturaleţea vorbirii ţărăneşti: ,,Ca limbă românească, prefer să citesc cronici, răvaşe, zapise, diate ţărăneşti. Şi mai ales să ascult cum vorbesc ţăranii. Problema stilului, a vocabularului şi a sintaxei mi se par a fi de covîrşitoare însemnătate, constituind pentru mine una din problemele care m-au frămîntat continuu". Acestor preocupări li se circumscriu textele din volumul de acum. Sigur că nu se poate delimita tranşant, şi nici nu este nevoie, ceea ce este aici operă de sociolog şi ceea ce este travaliu de folclorist. Evocarea *Cu plutele pe Bistriţa în jos*, spre exemplu, are dublă însemnătate: ca relatare asupra unui mijloc de transport tradiţional şi ca povestire care se parcurge pentru dramatismul ei. Textul *Cum stă treaba cu munţii* evocă operaţiunea de delimitare de la 1864 a munţilor satului Runc din Gorj. Alte texte sînt evocări ale unor întîmplări dramatice *(O tîlhărie la drumul mare; Cum a fugit Ion Poparad din Drăguş, iarna, peste munţi, de frica jandarmilor unguri)*. Alte povestiri expun obiceiuri la înmormîntare, diverse credinţe despre comori, stele, moroi, despre forţa blestemului. De asemenea, aspecte ale vieţii pastorale. Figurează în volum chiar cîteva creaţii folclorice. Toate aceste texte despre viaţa deloc bucolică a satelor de altădată sînt caracterizate, notează Paul H. Stahl într-o densă prefaţă, ,,de o vioiciune şi o prospeţime neaşteptate", sînt pagini care conţin ,,tot atîtea documente autentice ca cele mai autentice documente. Fapte mărunte, ce ţin de viaţa unuia sau altuia, fapte ce par neînsemnate formează laolaltă acel nesfîrşit curent de fapte pe care îl numim istorie". Prefaţa lui Paul H. Stahl abordează deopotrivă, în economia ei, problematica civilizaţiei ţărăneşti de altădată şi aceea a satelor de astăzi. Denunţînd unele directive care au adus profunde pagube civilizaţiei rurale, autorul spunea apăsat, într-un moment cînd satele româneşti erau ameninţate cu dispariţia: ,,România are norocul să adăpostească o civilizaţie ţărănească încă vie, care, alături de români, include pe maghiari, pe saşi, ca şi diferite minorităţi slave. Aceste tradiţii sunt tot atît de preţioase pentru fiecare cît este şi limba pe care o vorbeşte. Pierderea civilizaţiei ţărăneşti nu este mai puţin gravă ca pierderea limbii naţionale. Asemenea celor mai preţioase documente ştiinţifice, tradiţiile ţărăneşti caracterizează poporul român şi justifică locul lui în istorie şi în ţara lui".

Cartea dobîndeşte un plus de interes şi de atractivitate prin numărul apreciabil de imagini fotografice — excelent imprimate — reprezentînd case ţărăneşti, vechi şi noi, biserici de zid ori din lemn, porţi monumentale, tipuri de şuri-grajd, tipuri de cuptoare ţărăneşti. Lucrarea, fără să se situeze în rîndul celor majore ale sociologului, contribuie la mai buna cunoaştere a complexităţii şi diversităţii operei sale.

Iordan Datcu

S. FL. MARIAN, **Basme populare românești**. Ediție îngrijită și prefață de PAUL LEU, București, Editura Minerva, 1986, XXVI + 526 p.

Valorificarea fondului de manuscrise ,,Simion Florea Marian" constituie de cîțiva ani o problemă de conștiință pentru cercetătorii suceveni, istorici și folcloriști, care încearcă să compenseze răstimpul de uitare și de neglijență. Dintre aceștia, Paul Leu a recuperat, prin lectură atentă, prin studiu pasionat și migălos, o bună parte din folclorul epic consemnat de folcloristul bucovinean. După ce a reeditat volumul de *Legende istorice din Bucovina* (Ed. Junimea, 1981), a trecut la mai dificila muncă de editare a unui nou volum de basme, rămase pînă acum în manuscris.

Pînă la descoperirea mijloacelor tehnice de înregistrare, culegerea basmelor presupunea, din partea folcloriștilor, un efort mai mare decît culegerea altor producții orale, căci consemnarea *fidelă* a discursului narativ era aproape imposibilă. Ori se sacrificau particularități ale *spunerii*, modificîndu-i-se ritmul, ceea ce ,,artificializează" spunerea, ori se pierdeau valoroase elemente stilistice ale limbajului artistic, neputînd fi reținute de culegătorul care, de aceea, se substituia uneori informatorului. Cu toate acestea, folcloriștii secolului al XIX-lea au realizat un corpus de proză populară de deosebit interes științific și literar. Simion Florea Marian, influențat de interesul romantic pentru cultura populară, impulsionat de culegerile deja publicate, ca și de atmosfera culturală creată, a răspuns imperativelor timpului său.

În prefața volumului, Paul Leu oferă utile informații referitoare la sursele, metodele, colaboratorii și tentativele folcloristului de a publica unele dintre piesele colecției sale. În majoritatea lor, textele au fost consemnate după dictare sau copiate de la informatori în perioada studiilor, cînd metodologia marelui folclorist de mai tîrziu nu era încă bine fixată. Altele au fost notate de colaboratori și i-au fost trimise din diferite zone ale Bucovinei. Uneori, textul este însoțit de datele despre informator și circumstanțele culegerii, precum și de scurte comentarii referitoare la valoarea folclorică și estetică a variantelor. Trebuie precizat, deci, că depășise ,,impresionismul" școlii romantice și își punea de la început problema fidelității față de sursă, a interferențelor culturale și a semnificației sociale a faptului folcloric. Cunoscîndu-i maniera de lucru, este de presupus că Simion Florea Marian nu ar fi editat un volum de basme fără un studiu prealabil asupra originii și ariei de răspîndire a motivelor narative.

Aparatul critic alcătuit de Paul Leu, reproducînd documentele de ,,atelier", dă cititorului posibilitatea de a urmări drumul parcurs de la textul consemnat de culegător la cel presupus de folclorist. Intervenția asupra textului a rămas, de cele mai multe ori, o intenție pentru eventualitatea tipăririi, fapt confirmat de adnotările din manuscris care dezvăluie tendința lui Marian de a stiliza și reordona discursul narativ cu finalitate estetică (,,Oleacă mai pe larg și o fi mai frumoasă"). Studierea comparativă a manuscriselor care conțin versiunile autorului pun în evidență mai ales tendința acestuia de a ,,completa" varianta culeasă cu informații etnografice și mitologice, de a îmbogăți limbajul artistic, păstrînd însă specificul stilistic și spiritul culturii populare. Intervenția în text este de așa manieră, încît este greu de acceptat că ar fi vorba de basme ,,de autor", cum s-a afirmat la un moment dat. Versiunile lui Marian nu au o pecete stilistică unică și individuală, care să facă recognoscibilă personalitatea unui *autor*, ca în cazul lui Creangă sau Slavici.

Pentru cercetătorul de azi, publicarea textelor notate de Marian și colaboratorii săi are o dublă importanță : îmbogățește corpusul de basme românești și contribuie la cunoașterea fenomenului sociocultural din epocă. Se păstrează multe dintre particularitățile socioculturale, lingvistice și stilistice ale informatorilor, inclusiv semne ale interferenței culturii majore cu cea folcloristică, ceea ce poate contribui la ,,citirea" fenomenului cultural al epocii (cca 1865—1900). Astfel, un econom din Ilieşti imaginează scene sentimentale și dialoguri de vodevil între personajele basmului *Ginerele împăratului Roșu*. Un alt personaj își motivează acțiunile strict economic și realist, fiind uitat determinismul sever specific basmului. Neologismele, urbanismele și termenii administrativi moderni din limbaj sînt percepuți ca atare și de cititorul de azi, care, dacă are prejudecata arhaității poveștilor, este surprins, ba chiar contrariat.

Colecția oferă cîteva piese rare și exegeților preocupați de morfologia basmului, de structura discursului narativ și de conținutul său mitico-ritualic. *Calimendru*, *Ginerele împăratului Roșu* și *Fiul Iepei* constituie performanțe de sintaxă a motivelor și de folosire a modelului funcțional al basmului fantastic, cu inepuizabile posibilități combinatorii după logica specifică a discursului narativ al basmului. Amestecul straturilor mitice ale culturii populare și mai ales interesanta interferență a stratului precreştin cu cel creştin sînt evidente în *Frații de cruce* (motivul pactului cu diavolul în varianta răsăriteană) și în *Sîntu Nicolai* (personajul mitic creștin căruia îi este atribuită funcția donator-adjuvant). Alte piese ale colecției încîntă prin expresivitatea limbajului, bogăția lexicală și paremiologică a discursului. Naratorul basmului *Săracuțul* folosește expresiile paremiologice, proverbele și sentințele într-o manieră rafinată, surprinzător de asemănătoare cu cea a lui Creangă, și același text conține formule mediane și introductive cu inedite frumuseți poetice.

Una dintre cele mai valoroase piese ale culegerii este, credem, *Puterea poveștilor*, căci constituie și un metatext cultural folcloric, o referire la străvechea funcție magico-ritualică apotropaică a obiceiului povestitului : în casa în care se spune seara, în preajma focului, o poveste, forțele malefice, distructive (aici diavolul) nu pot acționa. Se pare că ritualul povestitului activa funcția magică a cuvîntului și era asociat cultului focului, deci cultului fertilității, de unde acțiunea lui benefică. *Pogacea*, snoavă populară pe teme vechi de cînd lumea, conține și ea referiri la vechi ritualuri cu pronunțat caracter ludic, din care au supraviețuit poveștile cu minciuni.

Se poate concluziona că basmele din colecția lui Simion Florea Marian îmbogățesc corpusul de proză populară și facilitează studii de diacronie a faptului folcloric. Apărută la o editură prestigioasă, Minerva, volumul a necesitat un aparat critic pe care Paul Leu l-a alcătuit cu meticulozitate, din perspectiva specialistului, dar accesibil publicului larg, interesat de acest domeniu. Consultînd corespondența lui Marian, însemnările de ,,jurnal de creație'', precum și alte documente de arhivă, cercetătorul reconstituie ,,istoricul'' interesului pentru basm al tînărului elev, iar mai tîrziu al omului de știință Marian. Cuprinzătoarea prefață urmărește și destinul unora dintre textele pe care folcloristul însuși le-a propus lecturii în cercul junimist și publicării, explicînd și cauzele nefinalizării acestei intenții (de obicei, refuzul folcloristului de a modifica textul notat de la informator). Notele volumului indică sursele documentare, conțin descrierea manuscriselor lui Marian și precizează locul unde sînt conservate, oferă repere cronologice și — lucrul cel mai important — reproduc o parte din variantele basmelor și versiunilor autorului, ceea ce permite reconstituirea modului său de lucru și atitudinea față de faptul folcloric autentic.

Ediția îngrijită de cercetătorul sucevean, cu vocație și pasiune de documentarist și folclorist, este, ca și edițiile sale anterioare (cea de basme din 1975 și cea de legende istorice din 1981), un cîștig incontestabil în vederea realizării unei necesare și foarte așteptate ediții științifice complete a operei lui Simion Florea Marian.

Cornelia Mânicuță

NICE FRACILE, Vokalni muzički folklor srba i rumuna u Voivodini — Komparativna proučavanja, Matica Srpska. Odeljenje za scenske umetnosti i muziku. Novi Sad, Knjiga 2, 1987, 616 p.

Etnomuzicologul Niță Frățilă este autorul unor insistente cercetări care vizau cunoașterea folclorului muzical al românilor din Banatul iugoslav — un teritoriu delimitat de Dunăre, Tisa și granița de sud-vest a țării noastre — luat atît în sine, cît și comparat cu muzica populară a sîrbilor din aceeași regiune. Lucrarea pe care o semnează acum, cuprinzînd studiul său de analiză și comparativism (p. 7—142), împreună cu o masivă antologie de piese muzical-poetice (p. 145—559), este fără îndoială cu totul deosebită, de mare interes și de o mare importanță științifică și culturală.

Volumul are la bază teza de doctorat pe care autorul a susținut-o la Conservatorul de muzică ,,G. Dima'' din Cluj-Napoca în 1984, sub titlul *Contribuții la studiul comparat al folclorului muzical sîrb și român din P. S. A. Voivodina*. Condițiile grafice de prezentare a cărții sînt excelente, ceea ce dovedește că problematica și investigația autorului s-au bucurat de un acut interes, iar conținutul și modul de prezentare a întregului material, a auxiliarelor de referință și documentare ating în mod exemplar nivelul profesionalismului și științificității. Dar nu numai exemplară este monografia antologică a cercetătorului iugoslav de naționalitate română, ci și unică. Fiindcă, după cîte știm pînă la ora aceasta, nu există nici un alt studiu de etnomuzicologie comparată de felul acesta.

De la modestele încercări ale lui T. T. Burada, pînă la cele ale cîtorva aromâni sau basarabeni, îndeosebi din perioada interbelică a veacului nostru, care s-au străduit să recupereze materiale folclorice (muzicale) de la românii aflați în afara granițelor României, preocupările în sensul acesta au rămas totuși prea puține și — adesea — puțin elocvente. De pildă s-au făcut în perioada interbelică mai multe campanii de culegere a folclorului românesc în teritoriul U.R.S.S. de astăzi. M. Bârcă și V. Popovici, C. Brăiloiu sau I.R. Nicola au transcris și armonizat asemenea cîntece în interesul mișcărilor corale. Iar Constantin A. Ionescu a publicat în 1944 (Sibiu) o foarte interesantă și probă colecție cu cîntece populare românești de dincolo de Nistru. Marea asemănare a acestor melodii cu cele muntenești, mai mult chiar decît cu piesele moldovene de astăzi, frapează. Cît privește operația de recuperare și cunoaștere științifică a altor culturi dialectale originar consangvine dacoromânilor, putem cita culegerea lui Ioan Caranica, publicată în 1936, conținînd melodii aromânești din Bitolia (Grecia) și pe aceea, mai completă, a lui George Marcu, din 1977. Dar piesele aromânești fac parte dintr-un fond dialectal diferit de cel dacoromân, diversificat în vremi și condiții imemoriale; iată de ce, un studiu ca acesta al lui N. Frățilă, care să recupereze, să restituie și să comunice valori culturale încă solidare cu fondul nostru principal de etnogeneză și de viață tradițională, este de prim interes.

În Iugoslavia atenția acordată culturii folclorice a comunităților românești este demnă de toată prețuirea și admirația. Volumul lui Trandafir Jurjovan, *Folclor muzical românesc din Ovcea* (Societatea cultural-artistică ,,Steaua'', Ovcea, 1983), o antologie bogată și meritorie, constituie o altă probă în sensul acesta. Etnomuzicologia românilor din patria vecină este la mare înălțime și beneficiază de un bun teren de studiu și de afirmare. Dar o lucrare de genul și de amploarea acesteia semnate de Niță Frățilă, un studiu care să se refere și să reprezinte masiv nu numai folclorul muzical al românilor, ci și pe acela al conlocuitorilor lor naționali, să efectueze cercetarea lor comparativă, nu se făcuse încă. Iată, deci, pentru ce contribuția care ne parvine acum din Iugoslavia are o mai mare însemnătate; ea dă o pildă demnă de urmat — am putea zice —, un ton bun pentru un acordaj, face un mare serviciu cunoașterii ample și obiective și constituie un mare act de cultură.

La culegerile, mai vechi și mai noi, de texte literare (poetice) aparținînd românilor din teritoriul iugoslav (George Giuglea și George Vîlsan, *De la românii din Serbia, culegere de literatură populară cu hartă, fotografii, note, glosar*, București, 1913; Cristea Sandu Timoc, *Poezii populare de la românii din Valea Timocului*, cu o introducere de N. Cartojan, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1943; C. Sandu-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, cu un cuvînt înainte de Tudor Arghezi, București, Editura pentru Literatură, 1967), etnomuzicologul de acum adaugă — chiar dacă textul literar al pieselor sale nu are amploarea și completitudinea unor variante ca acelea timocene, cunoscute nouă deja prin colecțiile amintite — replica și forma muzicală a acelui bogat fond românesc.

Cum spuneam, regiunea studiată și reprezentată în culegerea lui Niță Frățilă este delimitată la nord de granița României, la sud de malul stîng al Dunării și, spre vest, trece de Tisa. Este o zonă experimentală și (doar) reprezentativă, deoarece — va sublinia autorul — aspectele discutate aparțin ,,unei zone folclorice mai largi decît cea avută în vedere'' (p. 604). Folclorul muzical românesc a fost cules din 20 de sate cu populație majoritară sau chiar exclusiv românească, ca și din alte 3 sate (Novo Selo, Dolovo, Ečka) de coabitare, de unde s-a reținut și folclor sîrbesc. Din alte 13 localități s-a cules numai folclor sîrbesc, ca și din alte 2, izolate între cele 20 de localități cu concentrație socioculturală românească (comasate geografic în unghiul dintre granița noastră și Dunăre).

După considerațiile preliminare ale autorului (delimitări metodologice, premise istorice, informații generale), mai interesant devine capitolul II, cuprinzînd analiza categoriilor folclorice sub aspect funcțional și morfologic. Ca și în corpusul celor 411 melodii și texte, pentru folclorul sîrbesc și, apoi, separat pentru cel românesc, se iau în considerare următoarele genuri și specii ce vor fi exemplificate: cîntecul de leagăn, cîntecul de jucat cu copilul mic, folclorul copiilor, bocetul (pentru repertoriul funebru românesc se adaugă cîntecul de petrecut și *Zorile*), cîntecele ceremoniilor agrare *(lăzărelul, păpăruda)*, cîntecele ceremoniilor de iarnă, repertoriul muzical nupțial, balada, cîntecul propriu-zis (de dragoste, de cătănie, de război, pastoral, satiric, orășenesc; romanțe) și cîntecul de joc (p. 25—104). Studiul introductiv continuă cu cercetarea raporturilor și influențelor reciproce dintre folclorul sîrbesc și cel românesc. Este secțiunea de comparativism propriu-zis, în care se reliefează, prin inventarieri judicioase și cu rezerve îndreptățite, elemente comune, diferențe sau influențele reciproce dintre cele două repertorii (p. 105—135).

În lumina acestui comparativism, cercetătorul constată: practicarea acelorași categorii folclorice principale de către comunitățile de limbi diferite; desfășurarea aproape similară a obiceiurilor folclorice; prezența unor momente rituale comune în cadrul diferitelor obiceiuri (întîlnite de altfel pe un spațiu folcloric mult mai amplu); existența unor momente rituale caracteristice fiecărui popor în parte și a unor influențe asupra desfășurării unor momente din cadrul unor obiceiuri; schimbul de valori cutumiare între colectivități; teme și tipuri specifice fiecărui popor; cu excepția bocetelor sîrbești, toate textele poetice ale cîntecelor populare sînt versificate; marea varietate a sistemului de versificaţie în folclorul sîrbesc şi alternanţa a două sau mai multe sisteme într-o strofă melodică; preponderenţa deca- şi octosilabicului la sîrbi, a octosilabicului la români; disoluţia unor categorii folclorice la ambele popoare şi tendinţa mai conservatoare a tradiţiei populare la românii din Serbia.

De o minuţie aproape maximală este şi analiza comparată din punct de vedere structural a materialului sîrbesc şi românesc (o concentrare a observaţiilor de această natură, la p. 604—605 ale rezumatului în limba română). Se constată aici prezenţa unor elemente comune (cum este principiul cadenţării pe treapta a 2-a), comentate drept moşteniri ale unui fond comun, traco-iliric, ce depăşeşte graniţele vetrei folclorice ale celor două comunităţi studiate. În aceeaşi idee, se exemplifică în studiu, evocîndu-se piese din genuri diferite, prezenţa a 11 structuri sonore (de la tricord la heptacord) comune ambelor repertorii (p. 107). Dintre diferenţierile şi specificităţile cele mai elocvente, reţinem:

— pentru folclorul muzical sîrbesc: prezenţa în cadrul aceluiaşi cîntec (contrar principiului compoziţional la români) a heterometriei; preponderenţa sistemelor premodale în tipurile de factură arhaică; prezenţa relativ numeroasă şi pregnantă a unei structuri cordice ca material fundamental pentru melodiile sîrbeşti; executarea unui număr mai mare de texte poetice pe un număr mai redus de tipuri muzicale şi acordarea unui rol prioritar textului faţă de melodie, în majoritatea categoriilor folclorice; frecvenţa mai mare a refrenelor compuse din versuri de întindere diferită faţă de întinderea celorlalte versuri ale strofei melodice; domină sistemul ritmic distributiv (apusean) în melodiile sîrbeşti şi execuţia melismatică, rară ca tempo;

— pentru cîntecele româneşti: izometria (în ritmul melodic şi în vers) rămîne logică; frecvenţa şi specificitatea sistemelor cu substrat pentatonic; marea varietate a tipurilor melodice; frecvenţa refrenelor izometrice (cu acelaşi număr de silabe ca în versurile propriu-zise); prezenţa masivă nu numai a stilului melismatic şi rar, dar şi a cîntecelor rapide, cu osatură distinctă şi invariabilă; predominanţa sistemului giusto-silabic; prezenţa ritmului aksak (care îi pare cercetătorului „caracteristică pentru folclorul românesc" din Voivodina).

Cîntecele româneşti persistă în caracterul lor monodic, univocal, în timp ce acelea ale conaţionalilor sîrbi din Banatul iugoslav se execută armonic sau rudimentar polifonic (cîntarea la două voci, în 3 paralele, cu intercalări de 5 şi mai rar 4 sau 2 M). Pentru cîntecele sîrbeşti cercetătorul enumeră 128 de forme arhitectonice (tipuri + variante) (p. 563—566), iar pentru acelea româneşti, 149 (p. 573—577). Bilingvismul şi coabitarea n-au afectat conservatismul caracteristic folclorului românesc din afara graniţelor României şi, la o privire sumară chiar, se poate uşor constata faptul că piesele româneşti din această antologie păstrează un remarcabil arhaism: particularităţile graiului bănăţean (în limbă) şi, în privinţa muzicii, îşi dovedesc pe deplin unitatea, apartenenţa la un fond comun, specific şi caracteristic întregului folclor muzical românesc din spaţiul carpato-danubian.

Toate aceste proprietăţi pot fi foarte bine observate din analiza pieselor incluse în monumentala antologie; sub forma rezumată în limba română şi în engleză a cercetării comparatiste efectuate de Niţă Frăţilă (p. 603—610), studiul său, care etalează cu minuţie toate aceste observaţii şi analize, devine mai larg accesibil.

Apreciem, în fine, lucrarea *Folclor muzical vocal sîrbesc şi românesc din Voivodina* ca una de excepţie şi de o valoare sau importanţă care depăşesc graniţele etnomuzicologiei sîrbeşti sau româneşti. Prin metodă şi obiect ea este o carte de mare valoare pentru etnomuzicologia mondială; desigur, înainte de toate, ea aduce servicii considerabile culturii, ştiinţei şi înţelegerii profunde ale celor două popoare.

Marin Marian-Bălaşa

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **NATURĂ — CULTURĂ.** Sub egida Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu" din Bucureşti a avut loc — în zilele de 13—14 mai 1988 — sesiunea ştiinţifică de comunicări cu tema „Natura şi cultura în arhitectura sfîrşitului de secol". Manifestarea s-a constituit într-o „dezbatere despre *poietica* locuirii" (acesta a fost chiar subtitlul temei), o generoasă dezbatere inter- şi pluridisciplinară, prin care s-a încercat să se (re)pună în ecuaţie problema atît de complexă a *locuirii*.

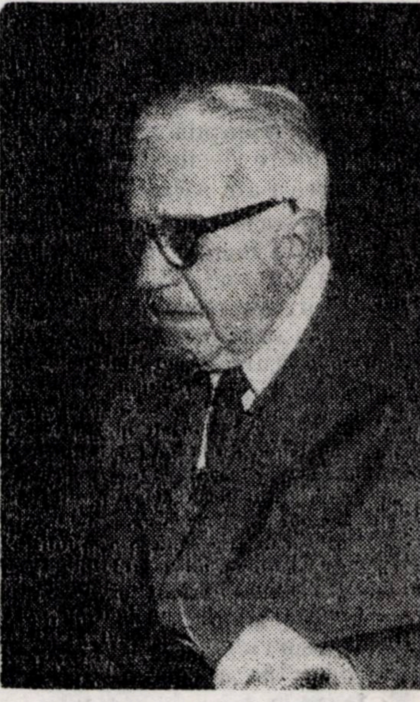
Dintre cei peste 30 de comunicanţi, nu puţini au fost cei care au abordat subiectul propus dintr-o perspectivă etnologică şi cei care s-au referit — din diverse alte perspective: antropologică, istorică, estetică, ecologică, lingvistică — la arhitectura veche (rurală şi urbană) şi la locuirea tradițională: Paul P. Drogeanu *(Frumoasa fără corp sau locuirea între urbanism și paganism)*, Andrei Oișteanu *(Repere mitico-simbolice ale locuirii tradiționale)*, Anca Vasiliu *(Estetica transparenței în poetica vechilor locuiri)*, Alexandru Florin Colpacci *(Relația oraș—natură sau nostalgia continuității)*, Carmen Popescu *(Grădina — extinderea locuirii spre natură)*, Marcian Roman *(Fîntîna — topos al umanei spațio-temporalități)*, Victor Săhleanu *(Locuirea într-o perspectivă cuprinzătoare a ecologiei umane)*, Marcian Bleahu *(Natură — Locuință — Cultură. Un punct de vedere geografic)*, Aurelia Mihailovici *(Etimologia cuvîntului oraș, din perspectiva relației semn—semnificat—semnificant)*, Radu Drăgan *(Arhitectura sub semnul oglinzii sau despre celebrarea unei absențe)* etc.

Editura Meridiane s-a arătat interesată să publice într-un volum textele tuturor comunicărilor prezentate. O inițiativă lăudabilă, care sperăm că se va materializa cît de curînd. *(Andrei Ieremia)*

● **ROMULUS VUIA. CANDIDAT LA FOTOLIUL ACADEMIC.** Un document inedit aflat în Arhiva Academiei Române ne relevă un fapt de interes pentru istoria folcloristicii și etnografiei noastre: aprecierea de care se bucura Romulus Vuia în epocă. Rămînînd vacant un post de membru corespondent român la Secția istorică în urma încetării din viață a geografului Constantin Brătescu, printre candidații propuși s-a aflat și Romulus Vuia. În legătură cu aceasta iată și cîteva amănunte. Faptul s-a petrecut la 22 mai 1948. Așa cum se consemnează în procesul-verbal al Secției de științe istorice, la ședință, care a fost prezidată de Silviu Dragomir, au participat Andrei Rădulescu, Al. Lapedatu, Simion Mehedinți, D. Gusti, I. Lupaș, episcopul Nicolae Colan, P. P. Negulescu, generalul Radu Rosetti, preotul Nicolae Popescu și Nicolae Bănescu, toți membri activi în secția amintită. La un moment dat, procesul-verbal consemnează: ,,Se procedează apoi la alegerea de corespondent în locul lăsat vacant de C. Brătescu. Rezultatul primului scrutin: N. Rădulescu 9 voturi, Romulus Vuia 2 voturi, anulat 1. D. N. Rădulescu va fi propus plenului întrunind majoritatea regulamentară" *(Arh. Acad.*, Dos. A—3, 1948, fila 105 v). Majoritatea regulamentară înseamnă cel puțin 8 voturi. Așadar, Romulus Vuia a suferit un eșec, dar această propunere de candidatură constituie un moment important al biografiei sale științifice și, de aceea, am considerat că e bine să fie consemnat. *(Al. Dobre)*

LA DESPĂRȚIREA DE ALEXANDRU ROSETTI

G. Călinescu, Al. Rosetti și T. Vianu sînt trei dintre profesorii cărora promoția mea universitară (dar nu numai aceasta) le datorează enorm pentru înrîurirea pe care au exercitat-o asupra noastră. Precizez îndată că G. Călinescu nu ne-a fost profesor *ex cathedra*, că l-am studiat de fiecare dată cînd a vorbit la Academia Română și — după cît îmi amintesc — o singură dată în incinta Universității, cînd a vorbit despre Lev Tolstoi (la etajul IV Rectorat).



În ceea ce mă privește, primii doi îmi erau cunoscuți încă înainte de anul 1952, cînd am devenit student al Facultății de Filologie din București. În cel mai vechi fond de carte al bibliotecii mele de elev figura (o mai am și acum) *Gramatica limbii române* (București, Editura ziarului „Universul", 1943), de Al. Rosetti, profesor la Facultatea de Litere din București. La această gramatică descriptivă Al. Rosetti l-a avut coautor — aveam să aflu mai tîrziu — pe Jacques Byck, care nu avusese dreptul de semnătură. Cartea conține în final un foarte util capitol de stilistică, cu noțiuni pe care le-am aflat pentru prima dată de acolo despre stilurile oral, romantic, retoric, expozitiv, realist, artistic, sobru.

În anii studiilor liceale văzusem doar compendiul de istorie a literaturii române al lui G. Călinescu. S-a întîmplat să-l văd și să-l ascult vorbind pe marele critic înainte de a-i vedea capodopera sa apărută în anul 1941. Urmăream avid presa literară a vremii, ca și presa cotidiană. Cu o zi sau două înainte de 15 iunie 1950, am citit într-un ziar, probabil „România liberă", că G. Călinescu va conferenția despre M. Eminescu la sala Dales. Orășelul Roșiorii de Vede nefiind, cum bine se știe, departe de capitală, nu mi-a fost greu să fac o călătorie pentru a participa la importantul eveniment cultural. Trenul ajungînd cu cîteva ore înainte de începerea conferinței, am avut timp să parcurg drumul de

REF, tom 35, nr. 3–4, p. 303–306, București, 1990

la gară pe calea Griviței, prin piața Amzei, să trec pe lîngă Muzeul Simu (în același an am făcut o altă călătorie la București pentru a vedea expoziția prilejuită de sărbătorirea centenarului nașterii pictorului, expoziție al cărei afiș nu l-am uitat : reproducea tabloul *Casă de ciurari*).

Tînăr încă (împlinise cu cîteva luni în urmă 51 de ani), îmbrăcat în negru și cu trandafir roșu în mînă, G. Călinescu era pentru mine primul mare conferențiar pe care îl vedeam. Nu mă laud că am reținut mult din conferința sa, însă încă din acel moment mi-am dat seama ce spectacol cultural dădea acest mare orator. Nici prin gînd nu-mi putea trece atunci că, peste un sfert de secol, prima carte ce aveam s-o semnez ca redactor va fi o lucrare a lui G. Călinescu : *Estetica basmului*.

Cînd m-am aflat pentru prima dată în frumoasa bibliotecă a facultății, cea dintîi dorință a fost să cercetez marea istorie literară a lui G. Călinescu, care—spre surprinderea mea—nu era nici ea scutită de restricțiile sub care erau puse numeroase cărți ce aveau aplicată pe pagina liminară o ștampilă agramată : ,,Cărțile cuprinse în această factură nu pot fi folosite decît cu aprobarea conducerii [sic] instituției''. În această mare carte i-am văzut pentru prima dată chipul lui Al. Rosetti.

Profesorul se bucura de un real prestigiu, lucrarea sa fundamentală, *Istoria limbii române*, fiindu-ne mereu aproape. Omul avea un șarm particular, nu era niciodată crispat ori distant, ni se adresa de regulă nouă, studenților, cu condescendență. Știam mai puțin, în acei ani, despre contribuția sa majoră de editor, ca director al Editurii ,,Cultura Națională'', apoi al Editurii pentru Literatură și Artă Regele Carol II. Vor rămîne mereu legate de numele său tipărirea capodoperei lui G. Călinescu, a studiilor eminesciene ale aceluiași, apoi inițierea edițiilor definitive ale unor scriitori ca T. Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga, V. Voiculescu, I. Pillat, A. Maniu, Emil Isac, Al. T. Stamatiad, Elena Farago, M. Codreanu, a colecției ,,Scriitori români moderni''(în cadrul căreia au apărut edițiile B. P. Hasdeu, I.Creangă, Al.Macedonski). Această dimensiune a activității sale avea să fie — în mediul de muncă — mereu evocată, lăudată și urmată de colegii de la Editura pentru Literatură și de la Editura Minerva, Al. Rosetti fiind pentru noi un model neegalat. Colegi de-ai mei cu mai vechi state de serviciu lucraseră la Fundații sub directoratul lui Al.Rosetti și-l evocau pe acesta cu respect și mîndrie.

Întîmplarea — una dintre întîmplările fericite ale vieții mele — a făcut să nu-l admir de la distanță pe Al.Rosetti, ci să am onoarea de a răspunde, la Editura Minerva, de tipărirea a trei cărți ale sale : *Limba descîntecelor românești* (1975), *Scrisori către Al.Rosetti (1916-1968)* (1979) și *Filosofia cuvîntului*(1989). Judecînd după dedicațiile ce mi le-a făcut, *manu propria*, pe cărțile amintite, aportul meu ca redactor n-a fost unul oarecare. Pe prima mi-a scris că am fost ,,grădinar priceput'' al cărții sale, pe a doua că am fost ,,realizator iscusit'' al cărții, în fine, pe a treia mi-a adresat ,,călduroase mulțumiri pentru realizarea prezentei cărți și sentimente alese''. Sînt pentru mine, fără îndoială, cele mai măgulitoare aprecieri din cîte mi-au fost scrise ori spuse, fiindcă ele aparțin unui savant și celui mai mare editor român. Ani de-a rîndul i-am făcut numeroase vizite în casa sa din str. Dionisie Lupu, firește, toate prilejuite de lucrul la cărțile amintite. Nu pot consemna aici bogăția de impresii ce mi-au lăsat-o aceste memorabile întîlniri. Cînd lucram primele sale două cărți profesorul avea încă o sănătate bună. Cu totă vîrsta sa înaintată, venea singur să-mi deschidă ușa, mă saluta cu o bucurie care-i lumina tot chipul : „—Ave, Datcule!" Toamna sau iarna, el însuși îmi ținea paltonul la plecare, obicei ce-l avea, aveam să aflu, cu toți cei ce-l vizitau.

Cînd i-am dus, la 25 aprilie 1989, exemplarele din *Filosofia cuvîntului*, era pentru prima dată cînd mă duceam neanunțat. I-a spus femeii care-l îngrijea să mă poftească în dormitorul profesorului. Mi-a primit cartea stînd cu capul pe pernă. Avea fața mai palidă decît i-o văzusem vreodată în ultimii săi ani de viață. Totuși, îndată chipul i s-a luminat, a apărut zîmbetu-i de neuitat. M-a invitat apoi în biroul său ca să-mi dea o dedicație pe un exemplar. L-am întrebat atunci, cunoscîndu-i o mai veche dorință, dacă n-ar fi bine să pregătească pentru Editura Minerva un volum cu scrisorile ce le-a primit de la învățați de peste hotare. N-a manifestat nici un interes pentru această propunere. Era pentru prima dată cînd constatam așa ceva, pînă atunci profesorul dorind să-i apară alte și alte cărți, să-i fie reeditate unele. De altfel, cred că niciodată nu-l văzusem așa de abătut. Avea să se stingă din viață la 27 februarie 1990, la mai puțin de un an după ce-i dusesem ultima carte tipărită a sa.

A fost unul dintre cei mai prețuiți cărturari români. La sărbătorirea sa cu prilejul împlinirii a nouă decenii de viață, aula Academiei Române devenise neîncăpătoare, eveniment rarisim în anii de gravă criză ai înaltului for științific. Pentru ca să relevăm gradul de pauperțate la care fusese condamnată de către regimul totalitar Academia, notăm că academicianului Al. Rosetti i-a fost oferit cu acel prilej... doar un coș cu flori. Anul trecut, cînd „Revista de istorie și teorie literară" i-a decernat profesorului premiul „G. Călinescu", evenimentul a fost salutat, în sala de consiliu a Academiei, de Zoe Dumitrescu Bușulenga, Al. Piru, Mircea Zaciu, Al. Balaci, Liviu Călin, Cornelia Ștefănescu, Emanoil Vasiliu, Virgil Cândea, N. Florescu. Ambele manifestări s-au transformat în sărbători ale culturii românești.

Al. Rosetti nu făcea, în timpul întîlnirilor ce le-am avut cu Domnia sa, un secret că trăia strîmtorat materialicește. La 23 martie 1989, după ce am încheiat discuția în legătură cu prima corectură la *Filosofia cuvîntului*, a aprins o veioză cu picior înalt lîngă soba de teracotă, a venit spre sobă ținîndu-se de spătarul unui scaun, s-a așezat și mi-a spus, între altele, că l-au costat o grămadă de bani iluminatul electric și gazele de la sobă, că i-a venit de plată o dată o notă de 10 000 lei, iar altă dată una de 6 000 lei.

Scrieri ale sale au îmbogățit folcloristica românească : *Colindele religioase la români* (1920), *Limba descîntecelor românești*. În legătură cu aceasta din urmă, mi-a mărturisit — la data amintită mai sus — că n-a putut să istovească întreaga literatură română a problemei și de aceea intenționa, la un moment dat, să continue cercetările, ajutat de un colectiv de tineri specialiști, pentru a sonda în adîncime aceste producții populare care ne pun în legătură — spunea profesorul — cu cultura indiană. Nu mai pot face aceasta acum — adăuga — fiind aproape de mormînt. Altă dată, mi-amintesc iarăși, îmi spunea că-l preocupă balada *Soarele și Luna*. Va fi scris ceva în acest sens în vreo revistă ce nu ne-a fost accesibilă? În fine, dovadă totodată de activitate lucidă desfășurată pînă în ultimele sale clipe de viață și de interes pentru etosul popular românesc este preocuparea de a edita — ajutat de mai tineri cercetători — opera sapiențială a lui Iordache Golescu.

Omul care a sărit în ajutor atîtor cărturari n-a fost scutit de mari nedreptăți. O singură dată l-am auzit plîngîndu-se de un coleg de facultate și de academie, despre ale cărui nedreptăți a scris pentru posteritate in *Cartea neagră*, al cărei manuscris — îmi spunea — este depus la Vatican.

Mi-amintesc că, în cadrul prelegerilor ce ni le-a ținut la facultate, profesorul Al. Rosetti adăuga, lîngă numele lui O. Densusianu, al lui Ion-Aurel Candrea, expresia părerii sale de rău pentru dispariția acestora: „regretatul O. Densusianu", „regretatul I.-A. Candrea". Așa vom spune și noi de acum înainte, cît vom trăi: „regretatul Al. Rosetti".

Iordan Datcu

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **ALEXEI MATEEVICI ȘI FOLCLORUL DIN BASARABIA.** În volumul Al. Mateevici, *Scrieri*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante și bibliografie de Ion Nuță, apărut la Editura Junimea, Iași, 1989, există (p. 74—110) un capitol de *Folclor și folcloristică*, în care figurează secțiunile: *Dorul Din cîntecele poporane ale Basarabiei; Bocete de înmormîntare* (apărute mai întîi în „Buletinul Eparhiei Chișinăului", 1911); studiul *Cumătriile* (apărut inițial în „Basarabia", 1906); studiul *Obiceiurile și rînduielile nuanței la moldovenii basarabeni* (apărut în „Basarabia", 1906); studiul *Anul nou și obiceiurile moldovenilor basarabeni* (apărut în publicația amintită, 1907). În fine, în capitolul *Corespondență* (p. 109—110) este reprodusă o scrisoare a autorului răscolitoarei poezii *Limba noastră* către Artur Gorovei, datată 1913, și în care îi solicită conducătorului revistei „Șezătoarea" să-i devină „călăuză" într-ale folcloristicii. Face, totodată, mărturisirea că folclorul basarabean l-a interesat încă „din cei mai fragezi ani" și că, cercetînd lucrările lui S. Fl. Marian, a constatat că „folclorul moldovenesc este aproape identic cu folclorul moldovenesc al Bucovinei, ceea ce nici nu-i de mirare". (*I. D.*)

● **PROBA MĂMĂLIGII.** Pînă pe la mijlocul secolului trecut a dăinuit în așezările ciobănești din Mărginimea Sibiului un obicei de nuntă pe care nu l-am întîlnit nicăieri menționat. Este vorba de proba mestecării mămăligii la care era supusă mireasa aproape de miezul nopții, înainte de a se servi sarmalele. Mămăliga se fierbea, în curte, într-un cazan de cel puțin 50 l, pentru că trebuia să ajungă la sarmale tuturor nuntașilor. Mestecăul era o bîtă masivă și mireasa asuda din greu răsucindu-l în mămăligă. Nu trebuia să aibă noduri (cocoloașe) pentru că, găsindu-le, rudele mirelui aveau dreptul să arunce cu ele în rudele miresei. Se pare că exista și un cîntec al mămăligii. Argumentul era că mireasa, ca nevastă, va avea de mestecat multe mămăligi la stînă pentru cîte 10—15 ciobani. Or fiecare cioban mănîncă cît trei și mămăligile trebuiau făcute ca să-i sature. Momentul era însă numai prilej de amuzament, cununia fiind făcută cu multe ore înainte. Totuși, miresele se străduiau să nu-și facă părinții și rudele de rîs, lăsînd noduri în mămăligă. (*C. L. Dragoman*)

● **ÎNTÎLNIREA MĂRIILOR.** Obiceiul putea fi întîlnit pînă acum cîteva decenii într-un singur sat din județul Sibiu, în Poplaca, unul dintre cele două, trei așezări din Mărginime fără caracter pastoral. În ziua de 15 august, „la Sf. Mărie Mare", toate femeile cu numele Maria se strîngeau, aducîndu-și fiecare mîncare și băutură. Se amenajau în curte patru mese lungi pînă în grădină, la ele luînd loc patru grupe de Mării după vîrstă: bătrînele, nevestele, fetele și fetițele. Nici un bărbat nu avea voie să se așeze între ele, ci numai să le servească sau să privească de la poartă. Era singura zi cînd bărbații erau supuși femeilor, neavînd voie decît să toarne în pahare, nu să și bea. După o vreme începea jocul și femeile își alegeau partenerii. Drept mulțumire, la sfîrșitul jocului aceștia erau cinstiți cu „un pahar". Chiar și fetițele erau servite de băieți, băutura lor fiind din zmeură, atunci în toi. Petrecerea se încheia cînd înnopta. (*C. L. Dragoman*).

A apărut

O nouă publicație de folclor și etnografie

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI ROMÂNE

Tomul I (1987)

În sumar :

— Acad. Radu P. Voinea, *O nouă publicație de folclor și etnografie*
— Mihai Pop, *Performarea și receptarea povestirilor*
— Al. I. Amzulescu, *Cîntecul „propriu-zis" în Muscel. Aspecte actuale (I)*
— Stanca Ciobanu, *Ioan Slavici și creația de basme*
— Iordan Datcu, *Prima monografie etnofolclorică regională românească*
— Nicolae Constantinescu, *Un deziderat al cercetării folcloristice actuale: redefinirea conceptelor*
— Mihai Coman, *Asimetriile constitutive. Observații pe marginea modelului cosmogonic popular*
— Marin Marian-Bălașa, *Despre colinda doinită*
— Alexandru Dobre, *Note asupra proverbului românesc* (I)

★

— Petru Caraman, *Descolindatul în orientul și sud-estul Europei.* Partea a II-a. *Rituri de descolindare. Expunerea diferitelor tipuri de practici descolindătoare cu variantele lor.* Text stabilit de Iordan Datcu

★

București, Editura Academiei Române, 1990, 21 lei, 231 pagini.

★

Cereți în librării **Memoriile Comisiei de Folclor a Academiei Române**, tomul I (1987).

Anunțăm abonații și cumpărătorii revistei noastre că datorită creșterii costurilor de tipărire sîntem obligați să reducem numărul anual de pagini al publicației noastre (ceea ce explică și comasarea temporară a unor numere). Contăm pe înțelegerea situației și sperăm în menținerea abonamentelor la revista noastră.

XP 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Paul Leu, Contribuția lui S. Fl. Marian la elaborarea Dicționarului Academiei
- Titus Moisescu, Contribuții documentare la biografia lui Ilarion Cocișiu
- Stan Velea, Cărțile populare — expresii ale etniei românești
- Boris Zderciuc, Preocupările etnografice ale lui Traian Herseni
- Gh. Pavelescu, O valoroasă culegere de folclor din 1865
- Nicolae Cojocaru, Fenomenul de întemeiere a așezărilor pastorale din Bucovina
- Pamfil Bilțiu, Alexandru Țiplea — un înaintaș de seamă al folcloristicii românești moderne
- Mihai Rădulescu, Originea instrumentelor muzicale în legendele românilor și alte tradiții privitoare la ele
- Constanța Cristescu, Ritmul percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești

ISSN 0034—8198

REF, tom 35, nr. 3—4, p. 213—303, București, 1990

I. P. UNIVERSUL c. 2240 43 407 Lei 60

XF1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ŞI
FOLCLOR

Tomul 35
5-6
1990

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COLEGIUL DE REDACŢIE

Redactor-şef :
ALEXANDRU DOBRE

Membri :

Acad. ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA ; acad. ION COTEANU ; prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Române ; TIBERIU ALEXANDRU ; STANCA CIOBANU ; ION H. CIUBOTARU ; NICOLAE CONSTANTINESCU ; CONSTANTIN COSTEA ; ION CUCEU ; IORDAN DATCU ; GABRIEL GHEORGHE ; ION GHINOIU ; ION ILIŞIU (redactor-şef adjunct) ; SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacţie) ; MARIN MARIAN-BĂLAŞA ; ILIE MOISE ; I. OPRIŞAN ; SPERANŢA RĂDULESCU ; MIHAIL M. ROBEA ; BORIS ZDERCIUC.

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar dactilogramele şi notele muzicale vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Responsabilitatea asupra conţinutului revine exclusiv autorilor.

În ţară vă puteţi abona prin intermediul birourilor de poştă.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O.Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa colegiului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor''.

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Editions de l'Académie Roumaine sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O.Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, Bucarest, Calea Griviţei 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Bucureşti
71102 Calea Victoriei 125

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 35 1990 Nr. 5–6

SUMAR

STUDII

I. C. CHIȚIMIA, Valori permanente regionale și naționale în folclorul liric românesc 311

ANDREI OIȘTEANU, Istoricul unui termen folcloric : solomonarul 319

MATERIALE

GHEORGHE CIOBANU, Formulele melodice — elemente structurale în muzicile ecleziastică și folclorică 333

TITUS MOISESCU, Contribuții documentare la biografia lui Ilarion Cocișiu . . 343

RESTITUIRI

OVIDIU BÎRLEA, Petru Caraman : *De la instinctul de autoorientare la spiritul critic axat pe tradiția autohtonă* 359

ÎN DEZBATERE

REVISTE DE FOLCLOR ȘI ETNOGRAFIE. PRIVIRE RETROSPECTIVĂ 365

ILIE MOISE, Preocupări pentru valorificarea culturii populare în revista „Luceafărul" (1902–1914) 366

AL. ANDREI, Genuri și specii ale literaturii populare promovate de revista „Izvorașul" 370

MIHAIL M. ROBEA, Tipologia folclorului românesc — aspecte teoretice și metodologice în „Revista de etnografie și folclor" 374

NICOLAE CONSTANTINESCU, Preocupări pentru studiul prozei populare în „Revista de etnografie și folclor" 378

ALEXANDRU DOBRE, Locul și rolul revistelor de etnografie și folclor în cunoașterea și cercetarea culturii populare românești 380

REF, tom 35, nr. 5–6, p. 307–414, București, 1990

NOTE ȘI DISCUȚII

LUCIA APOLZAN, Caracterizarea metodei etnografice în cercetările de teren . . 385
BORIS ZDERCIUC, Preocupările etnografice ale lui Traian Herseni 387
IORDAN DATCU, Un volum necunoscut al lui Dumitru Stăncescu 392
IOANA BOT, Kanteletar — 150 394
MIHAI RĂDULESCU, Originea instrumentelor muzicale în legendele românilor și alte tradiții privitoare la ele (I) 395

RECENZII

IORDAN DATCU și VIORICA SĂVULESCU, *O capodoperă a baladei românești : „Toma Alimoș”*. Ediție critică și studiu introductiv de ..., București, Editura Minerva, 1989 *(Al. I. Amzulescu)* 401
NICOLAE BOT, *Cîntecele cununii* (Texte poetice alese). Antologie, prefață, note, indice de culegători, glosar și bibliografie de ..., București, Editura Minerva, 1989 *(Ion Șeuleanu)* 402
Brüder Grimm Volkslieder. Kommentar, Marburg, N. G. Elwert Verlag, 1989 *(Constantin Negreanu)* 404
SHYAM MANOHAR PANDEY, *The Hindi oral epic. Lorikāyan* (The Tale of Louk Candā), Allahabad — India, Sahitya Bhawan Private Limited, 1987 *(Constantin Negreanu)* 404
Volksdichtung zwischen Mündlichkest und Schriftlichkeit, Lutz Röhrich/Erika Lindig (hrsg.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1989 *(Constantin Negreanu)* . 405
PARADEIGMATA. Literarische Typologie des Alten Testaments. Erster Teil : Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Franz Link, Berlin, Dundear co Humblat, 1989 *(Constantin Negreanu)* 406

IN MEMORIAM

ION NIJLOVEANU, Ovidiu Bîrlea (1917—1990) 407
IORDAN DATCU, Bibliografia lucrărilor științifice ale lui Ovidiu Bîrlea . . . 413

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 35 1990 N^{os} 5–6

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám:

SOMMAIRE

ÉTUDES

I. C. CHIȚIMIA, Valeurs permanentes régionales et nationales dans le folklore lyrique roumain 311

ANDREI OIȘTEANU, L'histoire d'un terme folklorique : „solomonarul" 319

MATÉRIAUX

GHEORGHE CIOBANU, Les formules mélodiques —éléments structuraux dans la musique ecclésiastique et folklorique 333

TITUS MOISESCU, Contributions documentaires à la biographie d'Ilarion Cocișiu 343

RESTITUTIONS

OVIDIU BÎRLEA, Petru Caraman : *De l'instinct d'auto-orientation à l'esprit critique axé sur la tradition autochtone* 359

DÉBATS

REVUES DE FOLKLORE ET ETHNOGRAPHIE. APERÇU RETROSPECTIF . . 365

ILIE MOISE, Préoccupations pour la valorisation de la culture populaire dans la revue „Luceafărul" (1902–1914) 366

AL. ANDREI, Genres et espèces de la littérature populaire promus par la revue „Izvorașul" 370

MIHAIL M. ROBEA, La typologie du folklore roumain — aspects théoriques et méthodologiques dans la „Revue d'ethnographie et de folklore" . . . 374

NICOLAE CONSTANTINESCU, Préoccupations pour l'étude de la prose populaire dans la „Revue d'ethnographie et de folklore" 378

ALEXANDRU DOBRE, La place et le rôle des revues d'ethnographie et de folklore dans la connaissance et l'étude de la culture populaire roumaine 380

NOTES ET DISCUSSIONS

LUCIA APOLZAN, Caractérisation de la méthode ethnographique dans les recherches sur le terrain 385

REF, tome 35, n^{os} 5–6, p. 307–414, Bucarest, 1990

BORIS ZDERCIUC, Les préoccupations ethnographiques de Traian Herseni . . 387
IORDAN DATCU, Un volume inconnu de Dumitru Stăncescu 392
IOANA BOT, Kanteletar — 150 394
MIHAI RĂDULESCU, Origines des instruments musicaux dans les légendes roumaines et autres traditions y rattachées (I) 395

COMPTES RENDUS

IORDAN DATCU et VIORICA SĂVULESCU, *O capodoperă a baladei românești : „Toma Alimoș"*. Edition critique et étude introductive par. . ., București, Editura Minerva, 1989 *(Al. I. Amzulescu)* 401
NICOLAE BOT, *Cintecele cununii* (Texte poetice alese). Anthologie, préface, notes, index des collectionneurs, glossaire et bibliographie par. . ., București, Editura Minerva, 1989 *(Ion Șeuleanu)* 402
Brüder Grimm Volkslieder. Kommentar, Marburg, N. G. Elwert Verlag, 1989 *(Constantin Negreanu)* 404
SHYAM MANOHAR PANDEY, *The Hindi oral epic. Lorikāyan* (The Tale of Louk Candā), Allahabad — India, Sahitya Bhawan Private Limited, 1987 *(Constantin Negreanu)* 404
Volksdichtung zwischen Mündlichkest und Schriftlichkeit, Lutz Röhrich/Erika Lindig (hrsg.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1989 *(Constantin Negreanu)* . . 405
PARADEIGMATA. Literarische Typologie des Alten Testaments. Erster Teil : Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Franz Link, Berlin, Dundear co Humblat, 1989 *(Constantin Negreanu)* 406

IN MEMORIAM

ION NIJLOVEANU, Ovidiu Bîrlea (1917—1990) 407
IORDAN DATCU, La bibliographie des ouvrages scientifiques de Ovidiu Bîrlea . 413

VALORI PERMANENTE REGIONALE ȘI NAȚIONALE ÎN FOLCLORUL LIRIC ROMÂNESC

I. C. CHIȚIMIA

S-a spus că poezia este pictură (ut *pictura poesis*), că ea trebuie să devină muzică („de la musique avant toute chose'' — cerea Verlaine în numele simbolismului literar). Poporul singur însă și-a cîntat de la început poezia, a creat în chip sincretic muzică și vers, încît, în virtutea acestui sincretism creator, unii folcloriști au considerat că poezia populară nu poate să fie studiată decît deodată, sub aspectul dublu al înlănțuirii versului cu muzica. Este cert că în poezia populară, efectul poetic crește prin muzică, după cum însă și muzica capătă un grai în plus prin conținutul versurilor, mai ales în cîntecul popular, unde nu este nimic de decor și de prisos, ci numai comunicare concentrată și expresivă de sentimente și de idei. Aceasta este o chestiune de acceptat, dar studierea separată a versurilor și a muzicii populare nu este imposibilă, fiindcă de cînd e lumea frumusețile și separate rămîn tot frumuseți. Cine-ar putea spune că următoarele versuri din Țara Oltului, pe care personal nici nu le-am auzit cîntate, nu transmit la lectură fiorul lor poetic de mare clasă ? :

Peste toate satele
E senin ca laptele,
Numai peste satul meu
S-a ridicat un nor greu.
Și nici ninge, și nici plouă,
Nici nu pică pic de rouă.
Cît e cerul de senin
Pentru mine e pelin
Cît e cerul de-nstelat
Pentru mine e-nnorat[1].

Cîntărețul exprimă aici o stare de amărăciune în imagini de deosebită sensibilitate și de rar simț poetic. Firește, muzica adaugă o notă sau note în plus de înfiorare și de emoție, dar versurile nu-și pierd din calitate fără ea. Ele au o muzicalitate intrinsecă și fără melodie, fiindcă în acest sincre-

---

[1] Cf. Victor Popa, *Poezii poporale și chiuituri din Țara Oltului*, Brașov, 1933, p. 28 (reproducere în Tache Papahagi, *Flori din lirica populară. Doine și strigături*, București, 1936, p. 33). O variantă a fost culeasă de Iosif Popovici în zona Pădurenilor din Hunedoara, în frumos grai dialectal: ,,Doamne, cum aș vre să mor / Că năincea me-i tăt nor. / Păstă tăce sacele / Seninu-i ca lapcele, /Numa păstă satu miău / Iest-un nor noros mai greu'', cf. Iosif Popovici, *Rumänische Dialekte. I. Die Dialekte der Munteni und Pădureni im Hunyader Komitat*, Halle, Editura Max Niemayer, 1905, p. 157, nr. 25.

REF, tom 35, nr. 5–6, p. 311–318, București, 1990

tism creator există evident o interacțiune : muzica acționează asupra armonizării versului, iar versul reclamă o anumită tonalitate melodică. În orice caz, în doina citată, de o rară frumusețe, nu s-ar putea găsi un singur cuvînt de „înzorzonare" inutilă, versurile sînt de o limpiditate inestimabilă și de la aceasta a deprins Eminescu claritatea versului său, pentru că el a fost un adînc cunoscător al creației poporului, pe care a prețuit-o enorm și căreia i-a dat strălucire în unele din poeziile sale.

De aceeași calitate este, de exemplu, doina următoare din Maramureș :

'Mbătrînit-am de nu-i modru,
O picat frunza din codru,
Frunza-n codru-i de tot rară
Se vede pin codru-afară.
Codrule, cînd te-am trecut,
Erai mîndru și-nflorit
Și eu tînără mai mult.
Cînd te-am trecut înapoi,
Eram bătrîni amîndoi ! [2]

Este splendid acest simbolism popular, prin care se exprimă fin îndepărtarea ființei umane de locurile natale și întoarcerea ei, după ani și ani, cînd și natura pare schimbată și îmbătrînită, ca și omul. Este un tablou din trecut cînd oamenii se dezrădăcinau și plecau în căutarea existenței. Frumusețea poetică a acestei doine este indiscutabilă și permanentă, chiar cînd nu este cîntată.

O a doua permanență a poeziei populare este continua ei actualitate și prospețime. Spre deosebire de *creația cultă*, legată de un nume și de un moment istoric (cu funcție limitată cînd nu se ridică la condiții general umane și la aspirațiile permanente ale poporului), *creația folclorică*, desăvîrșită în vreme îndelungată în consens unanim popular, este mereu vie și nouă, fără nici un iz de învechire. Vom da pentru aceasta un exemplu. Cînd la moartea lui Avram Iancu poporul a cîntat cu durere dispariția eroului, în următoarele versuri, culese în Ardeal în a doua jumătate a sec. al XIX-lea :

Jele-i, Doamne, cui și cui,
Jele-i, Doamne, codrului
De armele Iancului
Că le plouă și le ninge
Și n-are cine le-ncinge [3],

---

[2] Cîntec de frumoasă circulație, ascultat personal. Cîntat de o fată, l-am auzit după ani de zile (1988) executat de împătimitul rapsod maramureșean Grigore Leșe, turnat de data aceasta bărbătește (cu inovații), la o sesiune științifică a Academiei Române: „'Mbătrînit-am de nu-i modru, / O picat frunza din codru. / Codrule, cînd te-am trecut, / Eram tînăr mai cu mult, / Cînd te-am trecut înapoi, / 'Mbătrînit-am amîndoi". Este o dovadă în plus de preluarea creatoare a doinelor. Cîntăreț excepțional, a fost prezentat (împreună cu Marioara Mureșan) de Pamfil Bilțiu la tema sa *Elemente arhaice din Țara Lăpușului* (cf. sesiunea științifică cu tema *Folclorul și etnografia, argument al permanenței istorice a poporului român*, organizată de Comisia de Folclor a Academiei Române, 23 iunie 1988).

[3] Simion Florea Marian, *Poezii populare despre Avram Iancu*, Suceava, 1900, p. 89.

s-a exprimat direct întristarea pentru stingerea din viață a unui viteaz, pe care semenii săi îl admirau și îl iubeau. Versurile au apărut, deci, ca un cîntec funerar. Dar cînd după primul război mondial aceleași versuri, fără să sufere absolut nici o schimbare, au fost ascultate și înregistrate din nou [4], ele au devenit de-a dreptul o doină de jale, în care poporul își exprima, de data aceasta, amarul că nu mai există un Avram Iancu care să lupte împotriva apăsării sociale. Ascultat din nou și perceput acum, din perspectiva vremii noastre, cîntecul acesta transmite atît ideea primordială de bocet, cît și pe aceea de doină de suferință a maselor populare, pe care noi o înțelegem perfect. Prin urmare, poezia populară dispune de un fluid care o actualizează mereu și-i dă înnoiri de înțeles și de funcția socială.

Al treilea aspect al poeziei populare este frumusețea ei de *varietate regională*. Se folosește mereu, ca un fel de slogan, afirmația ,,varietate în unitate'', dar nu s-a arătat niciodată, cu elemente concrete, în ce constă unitatea și care sînt elementele ei variate. În ce privește folclorul, *unitatea națională* se manifestă prin caracteristici generale în creația populară, care sînt numai ale poporului român, așa cum am încercat să demonstrăm în studiul *Gen și artă literară în creația folclorică* [5]. Există și unități pe zone mai mari, fiindcă poezia populară din zona septentrională, adică din nordul Europei, este plină de culori sumbre, dimpotrivă, în zona meridională mediteraneană poezia populară e plină de ,,soare'', dansantă, acea *balata* 'cîntec de dans', pe cînd în zona sud-est europeană, deci implicit și pe teritoriul românesc, omul și natura apar în folclor ca un tot indivizibil, imagine constituită de-a lungul timpului.

Dar folclorul românesc nu se remarcă atît prin ceea ce are comun pe arie națională, cît mai ales prin ceea ce însumează ca varietăți regionale, în cîntec, muzică, dans, port național. Fiecare regiune, fiecare județ își au valorile sale, puse din ce în ce mai mult în lumină. Diverse festivaluri și concursuri de cîntec și dans, mijloacele moderne de transmisie, în special televiziunea, au făcut cunoscută bogata varietate de frumuseți folclorice regionale, adesea în execuția unor talente populare autentice. Poezia populară și-a găsit și își găsește în continuare încadrarea naturală în contextul muzicii locale, al portului, al tipului de cîntăreț, cu temperamentul și predilecțiile lui. Frumusețea fizică a tipului uman local crește și se transformă în frumusețe culturală prin : cîntec și poezie, dans și îmbrăcăminte, toate în note și culori specifice. Cine nu are azi în minte tipul vrîncenesc cu port de distincție specifică în negru și alb, pe cel din Bihor, Țara Oașului și Maramureș, în altă ținută și alte note de poezie, pe cel moldovenesc sau dobrogean, pe cel din Argeș sau mai la sud, din Teleorman, cel oltenesc de munte sau de deal și cîmpie, acesta cu togi de dimie albă și obiele în culori vii la încălțăminte, azi aproape dispărute, de asemenea tipul bănățean, hunedorean, sibian, năsăudean etc. Am dat cîteva indicații generale, dar fiecare județ și arii de județ au fondul lor caracteristic de grai, de literatură populară, de artă.

---

[4] Regăsit în *Cîntecele Iancului pe care le cîntă poporul în părțile Ardealului*, Blaj, 1922.

[5] Ln RITL, XVI, 1967, nr. 3, p. 385—391 (comunicare la Centenarul Academiei Române, sept. 1966). Articolul a apărut și în limba franceză: *Genre et art littéraires surtout dans la création folklorique*, în ,,Zagadnienia rodzajow literackich — Les problemes des genres littéraires'' (Lódz), X, 1967, nr. 1, p. 1—14; reprodus în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971, p. 48—54.

Nu s-a gîndit nimeni, însă pentru a avea o imagine integrală a multiplelor frumuseți regionale ar trebui alcătuit un *atlas folcloric*, pornind de la un colț de țară și ajungînd la celelalte colțuri de țară cu următoarele componente : o antologie a celor mai frumoase poezii, însoțite (pentru fiecare județ) de tipuri umane și costume în culori. Ca anexă o discotecă, în aceeași ordine a județelor, cu doinele din antologie, cîntate. Pentru arhiva națională, iar pentru documentare un film sau două, de lung metraj, cu înregistrarea acelorași elemente, conținînd în plus dansuri reprezentative pentru fiecare județ. Ar fi comoara poporului în imagini selecte, de conservat și de făcut cunoscută lumii întregi. Poporul creator, în veacuri lungi, a acestor valori excepționale, merită să i se cunoască mai mult creațiile artistice, ele trezind, după cum se știe, prețuirea specialiștilor și a tuturor celor care au avut prilejul să le cunoască, fie români sau străini.

Nu este locul să dăm aici multe exemple de creații originale de mare artă. Vom aminti doar că în Transilvania a fost cultivată — în condiții istorice date — doina de înstrăinare și de suferință, ca în versurile ce urmează din Bihor, în care omului i se făcea negru înaintea ochilor și în inimă, de amar și de durere :

Și vai, Doamne, și de mine
Negre-s hainele pe mine,
Nu-s negre că nu-s spălate,
Da-s negre că-s judecate ;
Nu-s negre că nu-s lăute,
Da-s negre că-s amărite[6].

În schimb, în Oltenia și Muntenia a dominat doina haiducească și cea păstorească. Cu oricîtă suferință pe vremuri, omul a găsit ocrotire și mîngîiere în natură, mai cu seamă în mijlocul codrului, pe care l-a cîntat întotdeauna ca pe un frate, îndrăgit fiind cu vietățile lui cu tot, ca în versurile tipice de pe plaiurile Olteniei :

— Căprioară,
Surioară,
'Nalță-te-n două picioare
Roade codru pe la poale
Roade poala codrului
Și cetina bradului
Să văz raza soarelui
În mijlocul codrului [. . .][7].

Codrul este tema cea mai frecventă în lirica populară românească, așa cum nu se află la nici unul din popoarele dimprejur, și nu întîmplător Eminescu a receptat-o din popor și i-a dat o mare strălucire în creația sa.

---

[6] Versuri înregistrate dintr-o transmisie mai veche la radio.

[7] Vezi culegerea lui Vasile Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. III, București, 1968, p. 647; o imagine similară la același, *Poezii populare românești*, București, Editura Minerva, 1986, p. 247, nr. 151; invocarea ,,căprioarei surioare pentru roaderea codrului pe poale'' și în colecția lui Teodor Bălășel, în seria de *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. II, București, 1967, p. 380, nr. 116 (de fiecare dată accesoriile invocării sînt deosebite, în aceste piese, precum și în alte variante).

Despărțirea de codru și de munți era dureroasă, sincer dureroasă în poezia populară, precum se vede din doina auzită la Baia de Aramă a Mehedințiului în legătură cu coborîtul oilor la vale :

Foaie verde de cicoare,
Plîng munții să se omoare,
C-au rămas făr' de ciopoare.
Că merg cînii tot lătrînd,
Izvoarăle șuierînd.
Oile cobor la vale
Se duc la Cujmiru-al Mare.
Nu vin pîn' la primăvară,
Cînd o da frunza pe poală [...] [8].

Această sensibilizare a naturii este una din marile calități ale liricii românești și faptul se vede, bunăoară, în dialogul cu brazii de pe dealurile Argeșului, la pregătirea turmei de plecare spre cîmpie :

— Săraci brazi încetinați
La ce foc vă legănați?
— Cum de nu ne-am legăna
C-am primit o veste rea
Că ne pleacă *inima*
Și s-apropie iarna [9].

Cîte alte capodopere populare nu sînt legate strîns numai de anumite colțuri de țară? Poezia populară are deci o mare varietate de teme pe arii restrînse. Dar și o temă cu circulație general românească, așa cum este arhicunoscută *Jelui-m-aș și n-am cui*, care apare în fiecare regiune cu imagini noi și înțelesuri variate. Citām varianta legată de Motru, în care durerea insului nu-și găsește nici o alinare :

M-aș jelui și n-am cui,
Jelui-m-aș codrului,
Codru are frunza verde,

---

[8] Cf. I. Cetină [Const. D. Ionescu], *Folclor mehedințean*, în ,,Datina'', II, 1924, nr. 6, iunie, p. 135 (cîntec primit de la prof. D. Mateescu, pentru care fusese cules în 1900 de elevul Constantin D. Lăzărescu).

[9] Fragment dintr-o doină pe motivul coborîrii turmelor de oi toamna de la munte spre cîmpie, culeasă de Gh. Pârnuță de la o stînă pe muntele Berivoiul și publicată în ,,Izvorașul'', XVIII, 1931, p. 705 (reprodușă în *Antologie de literatură populară*, vol. I *Poezia*, întocmită de Institutul de Istorie Literară și Folclor al Academiei Române, București, 1953, p. 163—164). Variantă apropiată publicată de Tiberiu Brediceanu, *Doine și cîntece românești*, I, 3: ,,Săraci brazi încetinați / La ce foc vă legănați? / Cum să nu ne legănăm, / Dacă sînguri rămînem? / Cînd atîtea săptămîni / Rămîn stîni făr-de stăpîni, /Strungușe fără oițe,/ Scăunel fără băcițe?'' De altfel, dintr-o asemenea creație populară s-a inspirat probabil G. Topîrceanu, cînd a realizat *Balada munților*, unică și inegalabilă viziune a înfrățirii ciobanilor români cu munții lor și a despărțirii toamna ca între ființe vii, pe întindere de milenii întregi: ,,Astfel turmă după turmă / Pleacă toamna de la stîni, / De rămîn pustii în urmă / Munții singuri și bătrîni. / / Astăzi ca și-odinioară, / Cît s-afundă-n vreme anii, / Ei văzură cum coboară / Pe cărări de plai ciobanii, /[...]A'trecutului vii moaște / Peste care vremea crește,/ Culmea verde mi-i cunoaște, / Stînca verde mi-i iubește''.

El pe mine nu mă crede
La patimă de mă vede.
Jelui-m-aş Motrului,
Motru-i apă curgătoare,
El curge din deal în vale
Şi nu ştie ce mă doare[10].

Varianta culeasă de Miron Pompiliu în Transilvania, e prinsă însă de tristeţea toamnei, cînd codru-i amărît că-i pică frunza şi durerile se înfrăţesc ca între fiinţe vii, doina exprimînd subtil o comuniune a omului şi codrului :

Jelui-m-aş şi n-am cui
Jelui-m-aş codrului,
Cînd îi verde,
nu mă crede,
Azi e jalnic ca şi mine
Că nici frunza nu-i rămîne ;
Rămîn goale glomburele
De le bat tot vînturi grele,
Rămîn numai crengile
De le bat vînturile
Ca pe mine gîndur'le[11].

Pentru marcarea varietăţii multiple vom cita şi o variantă maramureşeană, în grai local colorat, în care *jelui-m-aş* de la început, printr-o excelentă inovaţie lexicală, se transformă în *zăleni-m-aş*, amestec sui-generis de 'jale şi verdeaţă' (după fondul slav vechi a lui *zeleniti* 'a înverzi'), asociaţie care potenţează jalea în mijlocul naturii înverzite şi întinerite, însoţită de admirabile comparaţii şi metafore ale tristeţii :

Zăleni-m-aş şi n-am cui
Zăleni-m-aş drumului,
Dar şi drumu-i supărat,
De-atîtea cară călcat,
Şi de goale, şi de pline,
De pe multe ţări străine[12].

Ce altă încercare de poezie ar fi putut să transmită mai bine durerea celor din vremurile de ieri, această comunitate de viaţă şi simţire între om şi natură? Este suprema artă de a traduce în cuvinte simple idei şi sentimente mareţe. Este un stil popular, pe care mulţi încearcă „să-l fure", dar eşuează cînd n-au forţa de transfigurare nouă şi rămîn la simplă imitaţie.

[10] Cf. V. Cărăbiş, în *Folclor din Oltenia şi Muntenia,* vol. III, Bucureşti, 1968, p. 661, nr. 101 (cules la Baia de Aramă—Mehedinţi de la Elena Buşe).

[11] Există numeroase variante ale acestei creaţii, între care foarte apropiată, ca structură şi expresie, este cea din culegerea lui Miron Pompiliu, *Literatură şi limbă populară,* ediţie de V. Netea, Bucureşti, 1967, p. 159.

[12] Arhiva de folclor (Cluj-Napoca), ms. 539, piesa nr. 251 (reprodusă în *Antologie de literatură populară,* I, p. 30).

Așa cum spuneam mai înainte, lirica de contemplare a naturii rămîne mereu plină de vitalitate, fie că este o frumoasă moștenire din trecut, fie că se creează recent. Dacă însă în trecut ea era dominată de suferință și melancolie, în vremurile noastre este străbătută și de fluidul seninătății și al bucuriei, precum spun, discret și fără ostentație, versurile culese nu de mult :

Sună-și codru frunza deasă,
Nici inima nu se lasă ;
Codrul freamătă de vînt,
Inima de cîte sînt ;
Codrul cîntă cînd adie
Inima de bucurie [...][13].

Iar soarele este cîntat, tot de bucurie, că întreține viața și firea, ca în imnul lui Echnaton de acum trei mii și ceva de ani sau în cel al lui Francesco d'Assisi din secolul al XIII-lea, *Il cantico del frate sole ;* iată versurile populare înregistrate în vremea noastră :

Soare, soare, sfinte soare,
Vatră de foc călătoare,
De n-ai răsări în zori,
N-ar fi cîmpul plin de flori,
Nici imașe cu miori.
Soare, soare luminos,
Cînd te lași pe plai în jos,
Dai căldură și lumină,
Grîul ni-l ridici din tină,
Soare, de n-ai răsări,
Omul pe pămînt n-ar fi [...][14]

Natura nu mai este o enigmă pentru omul din popor de astăzi și versurile capătă caracter cognitiv, frumusețea naturii fiind apreciată realist.

S-a afirmat în diverse etape, începînd cu secolul al XIX-lea, că folclorul este în dispariție și trebuie adunat cît mai repede. Acum se poate spune că este și în renaștere. Masele populare și-au format și își formează progresiv o conștiință vie a valorilor folclorice inestimabile, pe care le au și le prețuiesc și la care se întorc cu inima tot mai mult. Cîntec, dans, port național, toate încîntă și trezesc interes.

În această resuscitare a culturii folclorice, un merit deosebit l-au avut concursurile diferite de cîntec popular (însoțite de obicei de sesiuni științifice). Nu pot fi lăudate îndeajuns festivalurile și simpozioanele folclorice prin care folclorul a căpătat extensiune și înflorire, între care cele regionale sau județene din Vrancea, Brașov, Bihor, Maramureș, Toplița, Dej, Craiova sau Turnu Severin, pentru a nu cita decît cîteva, își au o însemnată funcție de valorificare și propagare a creației celei mai trainice a poporului. Cu această creație și valorificare se cinstește vatra strămoșească, ne putem mîndri în actualitate și nu trebuie să ne îndoim că ne va onora oricînd și în viitor. Exemplul artei populare, inteligibilă pentru toată lumea și totodată de clasă superioară, poate rămîne ghid pentru oricare creator de azi și de mîine.

---

[13] Cf. Ioan Meițoiu, *Folclor poetic nou*, București, 1965, p. 23.

[14] Chiar dacă în aceste versuri se simte individualitatea unui condei, este evident că ele cîntă natura în spiritul și simțirea omului de la țară.

VALEURS PERMANENTES RÉGIONALES ET NATIONALES DANS LE FOLKLORE LYRIQUE ROUMAIN

(Résumé)

Dans le domaine du folklore il y a des thèmes et des motifs de diffusion universelle. Ceux-ci ont surtout une structure épique. En échange, ceux à structure lyrique se restreignent plutôt à la diffusion nationale, par conséquent aux notes particulières, marquées souvent par des nuances régionales (y intervient aussi la parole locale) ; il en résulte, en effet, la poésie populaire typique d'un peuple. Quoique chantés, on peut les apprécier comme création littéraire.

L'auteur insiste sur une série de thèmes spécifiques aux conditions de vie du peuple roumain qui fraternise avec la nature de son pays, par la voix du créateur anonyme. Celui-ci est en mesure de réaliser une poésie d'une haute tenue artistique, comme on en voit dans une série de tableaux cités, concernant, par exemple, la descente des troupeaux en automne de la montagne vers la plaine (triste séparation) ou le thème largement répandu *Jelui-m-aș și n-am cui* (Je me plaindrais, mais je n'en sais pas à qui) etc. D'autres exemples confirment la thèse exposée.

ISTORICUL UNUI TERMEN FOLCLORIC : SOLOMONARUL*

ANDREI OIŞTEANU

I. IPOTEZE

Ne propunem să vedem care a fost (*cînd* şi *cum* s-a produs) influenţa ciclului de legende solomoniene asupra tradiţiei mito-folclorice autohtone referitoare la vrăjitorii populari cu pretinse puteri meteorologice (solomonarii). Unele trăsături ale ,,portretului robot" al solomonarului au fost preluate din legendele canonice şi, mai ales, apocrife, referitoare la faimosul rege biblic Solomon (sec. X î.e.n.). Influenţa este evidentă, în primul rînd, la nivel onomastic : *solomonar* = *Solomon* + (sufixul profesional) *-ar*. Faptul nu a fost, însă, evident pentru toţi cercetătorii care au abordat această problemă. La sfîrşitul secolului XIX, de exemplu, în decurs de numai 15 ani, s-au formulat nu mai puţin de trei soluţii etimologice, toate eronate, semnate de cărturari de talia lui Simeon Florea Marian (1870), Iosif Vulcan (1878) şi Moses Gaster (1884).

Astfel, în 1870, într-un articol despre *Originea solomonariului*, Sim. Fl. Marian conchidea : ,,cred că nu ar sta nimene la îndoială, cum că solomonariu derivă de la Solomoneu"[1]. Derivînd termenul *solomonar* din antroponimul Salmoneus (acesta este, de fapt, numele corect al legendarului bazileu grec, care şi-a asumat prerogativele meteorologice ale lui Zeus ; cf. Diodor din Sicilia, *Bibl. Ist.* IV, 68 ; Virgiliu, *Eneida* VI, 585 ş.u.), folcloristul bucovinean s-a folosit de o metodă uzuală în epocă : apelul mecanic la una dintre mitologiile ,,clasice".

Opt ani mai tîrziu, Sim Fl. Marian a reluat subiectul, evitînd — de data aceasta — să mai facă referiri etimologice [2]. Totuşi, într-o notă de subsol, Iosif Vulcan (semnînd I. V.) a derivat termenul *şolomonar* din germ. *schulmäner*, bazîndu-se, probabil, pe credinţa populară că solomonarul trece printr-o *şcoală* de iniţiere. Iosif Vulcan lasă să se înţeleagă faptul că termenul în discuţie a fost preluat de români de la saşii din Ardeal. În primul rînd, în tradiţia germană omologul solomonarului nu este numit *schulmäner*, ci *fahrende schüler* (şcolar rătăcitor) şi, în al doilea rînd, pronunţia *şolomonar* (uzuală în Ardeal) se datorează faptului că, în limba maghiară, numele *Solomon* — scris *Salamon* — se pronunţă *Şolomon*.

---

* Cu titlul *Şcoala Ardeleană şi istoricul unui termen folcloric : solomonarul*, acest text a făcut obiectul unei comunicări prezentate la şedinţa publică cu tema *Contribuţii la istoria folcloristicii şi etnografiei româneşti*, organizată de *Comisia de folclor a Academiei*, la 23 septembrie 1987.

[1] Sim. Fl. Marian, *Datinele, superstiţiunile poporului român (Solomonariul, Formarea gheţii, Întoarcerea gheţii, Contra-Solomonariul, Alte superstiţiuni despre producerea ploii, Originea Solomonariului şi a Farmazonului, Balaurul)*, în ,,Familia", an VI, nr. 13, 1870, p. 147—150 şi 157—158.

[2] Sim. Fl. Marian, *Mitologia daco-română. Solomonarul*, în ,,Albina Carpaţilor", Sibiu, an III, 1878, nr. 4, p. 54—56.

REF, tom 35, nr. 5—6, p. 319—332, Bucureşti, 1990

În 1884, Moses Gaster a acordat apelativului în discuţie o etimologie combinată : ,,*Şolomonar* este rezultatul dintre *şolomanţă* [de la Salamanca — n.n] + *solomonie* [de la Solomon — n.n.], orientul şi occidentul aducîndu-şi aportul în egală măsură pentru formarea *şolomonarului*'' [3]. În demonstraţia sa filologică, M. Gaster a plecat de la termenul *şolomanţă* — numele şcolii magice pe care o urmează solomonarul, nume care apare în această formă, în Făgăraş, într-o unică atestare la W. Schmidt [4].M. Gaster a fost influenţat de cercetătorul sîrb V. Jagić, care a încercat să demonstreze că marea majoritate a legendelor privitoare la omologul sîrbocroat al solomonarului, *grabancijaš dijak*, ,,au pătruns *de sus* în popor şi că îşi au originea, în ceea ce priveşte numele şcolii de magie [*Vrzino kolo* — n.n.], în sfera de legende virgiliene ale evului mediu'' [5]. ,,Dintre şcolile enumerate de profesorul Jagić — comenta M. Gaster — lipseşte una, şi anume celebra şcoală de la Salamanca, care poate lua foarte uşor locul celei din Toledo din legenda virgiliană. Sîntem siguri că din *Salamanca* s-a format apoi '*şolomanţa*', cum se numeşte şcoala [solomonarilor — n.n.] în legendă'' [6]. Într-adevăr, oraşul spaniol Salamanca era celebru în Europa medievală, nu atît pentru Universitatea sa (una din primele de pe continent, înfiinţată la începutul sec. XIII), cît mai ales — ca şi Toledo şi Sevilla — pentru şcolile de *magie neagră* care fiinţau în peşterile din vecinătatea oraşului. Pe la sfîrşitul sec. XV, intrările în aceste peşteri au fost zidite, din porunca reginei Isabela, care a sprijinit inchiziţia spaniolă, în lupta acesteia cu practicile eretice şi necreştine. Însă Moses Gaster n-a demonstrat (şi nici nu ar fi putut să o facă) în ce mod tradiţia *şcolii de magie neagră* de la Salamanca a traversat Europa, din Spania pînă în ţările române, şi, mai ales, cum această tradiţie a pătruns ulterior *(de sus în jos)*,atît de profund în mentalitatea populară românească. Cu toate că această teorie a fost îmbrăţişată şi de alţi cercetători români (O. Densusianu, Al. Popescu-Telega) [7], soluţia etimologică a lui Moses Gaster poate fi considerată astăzi ca fiind neplauzibilă, la fel ca şi cele propuse de Sim. Fl. Marian şi Iosif Vulcan.

În prima jumătate a sec. XX, N. Cartojan [8], I.-A. Candrea [9] şi alţii au pus în lumină felul cum s-a născut şi s-a dezvoltat tradiţia referitoare la Solomon şi, mai ales, aceea referitoare la prestigiul său de mare taumaturg. ,,Această latură legendară despre marea iscusinţă şi măiestrie [magică — n.n.] a lui Solomon — scria N. Cartojan — a pătruns în folclorul tuturor popoarelor şi a atras în jurul personalităţii regelui biblic o sumedenie de superstiții și legende din alte cicluri"[10]. Deși astăzi este, în general, acceptat faptul că tradiția solomoniană a influențat, inclusiv la nivel onomastic, pe cea referitoare la solomonari, merită totuși să stăruim puțin asupra perioadei probabile și asupra cauzelor care au determinat, sau doar au favorizat, exercitarea acestei influențe în spațiul carpato-dunărean.

---

[3] Moses Gaster, *Scholomonar, d.i. der Grabancijas dijak nach der Volksüberlieferung der Rumänen*, în ,,Archiv für slavische Philologie'', vol. 7, Berlin, 1884, p. 281—290.

[4] W. Schmidt, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen* Siebenbürgens, Hermannstadt, 1866, p. 16—17.

[5] V. Jagić, *Die südslavischen Volkssagen von dem Grabancijas dijak und ihre Erklärung*, în ,,Archiv für slavische Philologie'', vol. 2, Berlin, 1877, p. 437—481.

[6] M. Gaster, *art. cit.*

[7] Al. Popescu-Telega, *Asemănări şi analogii în folklorul român şi iberic*, Craiova, 1927, p. 37.

[8] N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, Bucureşti, Ed. Enciclopedică Română, 1974, vol. II, p. 62—65.

[9] I.-A. Candrea, *Privire generală asupra folklorului român în legătură cu al altor popoare* (curs litografiat), Universitatea din Bucureşti, vol. II, 1934—1935, p. 1—67; idem, *Preminte Solomon. Legendele solomoniene în basmele şi credinţele noastre*, în ,,Cercetări folklorice'', Bucureşti, vol. I, 1947, p. 91—106.

Sîntem în măsură să propunem o *ipoteză de lucru :* epoca probabilă în care s-a născut și a intrat în lexicul românesc termenul *solomonar* este sec. XVII—XVIII (probabil în Ardeal), epocă pe care putem risca să o limităm la perioada : circa 1650—1750. Iată cele cîteva argumente pe care se bazează ipoteza noastră :

II. ARGUMENTE

1. În *Pravila lui Matei Basarab*, tipărită la Tîrgoviște în anul 1652, se fac referiri și la vrăjitori populari cu puteri meteorologice ; ei sînt numiți în text „gonitori de nori". I.-A. Candrea i-a identificat pe aceștia cu solomonarii [11]. Dacă la jumătatea secolului XVII s-ar fi înțeles prin „gonitori de nori" ceea ce înțelegem astăzi prin „solomonari" și dacă acest din urmă termen ar fi fost cunoscut și folosit la acea dată, este de presupus că, pentru a se face înțeles de diferite categorii de cititori, autorul *Pravilei* ar fi înlocuit sau, cel puțin, ar fi dublat sintagma folosită *(gonitori de nori)* cu denumirea de *solomonari*. Problema este mai complexă și de aceea doar o enunțăm aici, urmînd să o reluăm mai detaliat cu un proxim prilej.

2. Un alt argument se constituie din trecerea în revistă a celor mai vechi atestări documentare ale cuvîntului în discuție :

a) Se pare că cea mai veche consemnare a termenului *solomonar* datează din ultimul deceniu al secolului XVIII, perioadă cînd a redactat Ion Budai-Deleanu prima versiune a *Țiganiadei* (ms. BAR nr. 2634). Vom lua ca dată convențională a atestării anul 1795 — data probabilă cînd autorul și-a finalizat această variantă inițială, rămasă fără ecou : ea a fost publicată postum, abia în 1875—1877 [12]. În *Cînticu VI*, un personaj (Haicu) se gîndește cum ar fi fost tratat de oameni dacă ar fi reușit să supună balaurul :

> Cum că sînt șolomonariu, mi-ar zice
> Oamenii avînd teamă de mine
> Și m-ar cinsti, ca să nu strice
> Grindina hotarele cu pîne... (*Țiganiada*, VI, 86) [13]

Poetul ardelean trimite, în subsolul paginii, la următoarea notă explicativă : „*Șolomonariu* sau *Solomonariu* — iarăși un cuvînt cu care să chiamă în Ardeal ceia care călăresc pe balauri, și poartă grindina (bazne țărănești) și învățătura lor o zic *solomonie*"[14].

---

[10] N. Cartojan, *op. cit.*, *vol. cit.*, p. 63.

[11] I.-A. Candrea, *Folklorul medical român comparat*, Casa Școalelor, 1944, p. 171. Pentru pasajul din *Pravilă* ..., vezi *Pravila bisericească (numită cea mică), tipărită în Monastirea de la Govora la anul 1640 și Pravila lui Mateiu Bassarab cu canoanele sânților apostoli (intitulată Îndreptarea Legei), tipărită la Tîrgoviște în anul 1652*, București, 1885, p. 306.

[12] Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada* (versiunea I), în „Buciumul român", Iași, I, 1876 și II, 1877.

[13] *Ibidem*, II, p. 286.

Aceste informații sînt importante pentru noi, nu numai pentru că sînt cele mai vechi cunoscute, dar și din alte puncte de vedere. În primul rînd, pentru că sînt consemnate ambele variante ale cuvîntului : „*Șolomonariu* sau *Solomonariu*..." și cuvîntul *solomonie*, din aceeași familie lexicală. În al doilea rînd, pentru că termenul este prezentat ca un regionalism („...să chiamă în Ardeal...") și ca un termen popular („bazne țărănești"), și nu ca un termen cult. Faptul că este vorba de un cuvînt popular rezultă și din expresia „*iarăși* un cuvînt...", prin care autorul trimite la o vocabulă, explicată la nota precedentă, și anume la o particularitate a ei : „după obiciaiul norodului de-a vorbi". De altfel, de o „construcție" similară beneficiază și nota imediat următoare celei care are ca obiect *solomonarul* : „Este o zisă, *iar* țărănească". Cele de mai sus ne îndreptățesc să bănuim că apelativul *solomonar* nu era încă, la sfîrșitul secolului XVIII, generalizat în lexicul românesc, ceea ce l-a determinat pe autor să insereze nota explicativă, pentru ca termenul să poată fi corect înțeles atît de orășeni, cît și de românii din afara Ardealului (vezi, de exemplu, cum își justifică poetul nota anterioară : „Aceasta trebuie să tălmăcesc, fiindcă mulți doară nu vor înțelege"). Faptul că I. Budai-Deleanu limitează spațiul de circulație al cuvîntului la zona Ardealului, concordă cu faptul că toate primele consemnări cunoscute ale cuvîntului *solomonar* și aproape toate din sec. XIX sînt atestate — așa cum vom vedea —anume în această zonă. Este posibil, deci, ca termenul să fi apărut în Ardealul secolelor XVII—XVIII, de unde să fi emigrat ulterior în celelalte provincii românești.

Faptul că manuscrisul primei variante a *Țiganiadei* nu a fost datat de autor a ridicat multe probleme istoricilor literari[15]. Este probabil că această primă versiune a fost finalizată în jurul anului 1795, pentru că, în deschiderea ei, într-o „Epistolie închinătoare cătră Mitru Perea..." (anagramă pentru Petru Maior), autorul însuși scrie următoarele : „Doisprezece ani au trecut... de cînd eu fui silit a mă înstreina din țara mea"[16]. Or, se pare că anul „înstreinării" este 1783, data cînd Ion Budai-Deleanu pleacă la Viena (1783—1787) și, de acolo, la Lemberg-Lvov (1788—1820). Aceste cîteva amănunte biografice ridică o altă întrebare : de cînd putea să cunoască Budai-Deleanu cuvîntul *solomonar*? Cu siguranță, dinainte de anul 1783 — cînd a părăsit Ardealul — și, probabil, din vremea copilăriei sale (1760—1772), în satul natal de pe valea Mureșului — spațiu mirific, despre care își va aduce cu nostalgie aminte, printre altele, că avea munții și cerul „plini de balauri"[17]. Informațiile despre solomonari date de poet, în text și în nota de subsol din prima variantă a „poemationului iroi-comico-satiric", sînt foarte corecte și aproape complete (esențializate) — semn că Ion Budai-Deleanu era familiarizat cu fenomenul folcloric pe care îl prezenta. Cunoștințele sale în domeniu erau chiar mai ample, dacă ținem cont de gesturile tipic solomonărești pe care le pune pe seama vrăjitoarei Brîndușa, în versiunea a doua a *Țiganiadei* (V, 70—76)[18]. Aceasta ,,cheamă cu sîla'' balaurii din vîltoare, le pune căpestre magice, zboară cu ei prin văzduh într-un car desenat de ea pe colb (acest ultim motiv este specific legendelor solomonărești)[19] etc.

---

[14] *Ibidem*. Din motive necunoscute, nici episodul respectiv din text, nici nota corespunzătoare nu și-au mai găsit locul în versiunea a II-a a *Țiganiadei*, cea devenită notorie.

[15] * * * *Școala ardeleană*, vol. I. Ediție critică, note, bibliografie și glosar de Florea Fugariu, București, Ed. Minerva, 1983, p. 256 și Ion Lungu, *Școala ardeleană. Mișcare ideologică națională iluministă*, București, Ed. Minerva, 1978, p. 130—135.

[16] Ion Budai-Deleanu, *op. cit.*, I, p. 543.

[17] Ov. Bîrlea, *Folclorul în Țiganiada lui I. Budai-Deleanu*, în *Studii de folclor și literatură*, București, Ed. pentru Literatură, 1967, p. 558.

b) Ion Budai-Deleanu nu este singurul dintre corifeii Școlii Ardelene care a consemnat termenul în discuție. Samuil Micu-Klein a introdus termenul *sholomonariu* ca articol independent în al său *Dictionarium valachico-latinum*. Fără să găsească echivalentul latin sau german al cuvîntului, învățatul ardelean a indicat totuși (informație prețioasă) corespondentul maghiar : *garabantzás Diák*[20]. În acest caz, știm exact cînd și unde a încheiat autorul lucrul la dicționar, datele fiind indicate la sfîrșitul manuscrisului : ,,In Monasterio SSS Trinitatis 1801. 10, Martii. Balasfalvae'' (În mînăstirea Sfintei Troițe. 10 martie 1801. Blaj).

c) Avînd ca punct de plecare dicționarul rămas în manuscris al lui Samuil Micu, dar fiind o operă colectivă a mai multor reprezentanți ai Școlii Ardelene (Samuil Micu, Petru Maior ș.a.), așa-numitul *Lexicon de la Buda* (*Lesiconu romănescu-lătinescu-ungurescu-nemțescu*. . .) a fost tipărit la tipografia Universității din Buda, în anul 1825. De data aceasta, termenul românesc *șolomonariu*[21] a beneficiat de echivalări în toate celelalte trei limbi : latină *(imbricitor)*, maghiară *(garabantzás deák)* și germană *(der Wattermacher, Wettertreiber, Lumpenmann)*[22]. Anul tipăririi *Lexiconului* nu este concludent, dat fiind că — așa cum declară, din titlu, autorii — el a fost redactat ,,în cursul a treizeci și mai multoru ani'', deci începînd cam din jurul anului 1790[23].

d) În ordine cronologică, a patra atestare este datată 1840, fiind vorba de un articol, semnat Dr. V(asici), publicat într-o cunoscută revistă brașoveană. Iată un fragment din acest articol : ,,(Peatra înțelepților) este la mulți dintre oamenii noștri cunoscută supt numele *Șolomănia*. Adecă mulți gîndesc cum că, deacă cineva peste fire învață 13 școli, acela știe purta norii și a se însoții cu demonii și duhuri necurate, care i-ar aduce *Cartea Șolomănia* numită, și care carte, care ceteaște poate să aibă tot ce doreaște pe această lume''[24]. Articolul — scris în spirit iluminist, ,,spre stricarea acestii credinţi deşarte" — este important, pentru că el conţine, se pare pentru prima dată, informaţii atît despre iniţierea solomonarilor (,,învaţă 13 şcoli" — la fel ca în tradiţiile sîrbeşti, croate şi maghiare), cît şi despre cartea magică a acestora — prezentată ca fiind o piatră-talisman, conţinînd litere tainice.

---

[18] Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*, ediție îngrijită de Florea Fugariu, București, Ed. Minerva, 1985, p. 165—167.

[19] Vezi Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, București, 1945, p. 30 și Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român*, Cernăuți, 1903, p. 810.

[20] Samuelis Klein, *Dictionarium Valachico-Latinum*, Budapest, 1944, p. 426.

[21] Prezența vocabulei *șolomonariu* în acest *Lexicon* este simptomatică nu numai pentru epoca, dar și pentru zona (probabilă) în care s-a născut acest termen. B. P. Hasdeu a definit ,,Lexiconul Budan'' ca fiind ,,cel mai bun interpret al dialectului român din Transilvania'' (cf. *Istoria critică a românilor*, București, Ed. Minerva, 1984, p. 580), sau ca fiind ,,cea mai bună fîntînă pentru cunoașterea idiotismelor române de peste Carpați'' (cf. *Studii de lingvistică și filologie*, București, Ed. Minerva, 1988, vol. II, p. 251).

[22] * * * *Lesicon romănescu-lătinescu-ungurescu-nemțescu, care de mai mulți autori, în cursul a treizeci și mai multoru ani, s-au lucratu*, Budae, 1825, p. 654.

[23] Moses Gaster a indicat această atestare a cuvîntului *solomonar* ca fiind cea mai veche (cf. M. Gaster, *art. cit.*).

[24] Dr. V(asici Paul), *Peatra înțelepților*, în ,,Foaie pentru minte, inimă și literatură'', Brașov, nr. 4/21 ianuarie 1840, p. 32.

e) Ulterior, legende şi credinţe (tot ardeleneşti), referitoare la solomonari, sînt publicate la Braşov, în 1857, de Fr. Müller, şi la Sibiu, în 1866, de W. Schmidt.

Într-o legendă *(Die Erben von Salamonis Weisheit)*, culeasă de Fr. Müller din zona Sighişoarei, se spune : ,,Împăratul Solomon era un mare vrăjitor. Cu cuvinte magice putea să deschidă sau să închidă cerul, putea să facă să îngheţe apa din lacuri, putea să aducă pe cîmpuri roua, sau să facă să cadă grindina, sau altele asemănătoare. Moştenitorii înţelepciunii sale se numesc *şolomonari*"[25]. Este, după ştiinţa noastră, prima dată cînd se consemnează, şi încă într-o formă atît de tranşantă, relaţia dintre regele biblic Solomon şi vrăjitorii numiţi *solomonari*. Vom regăsi aceeaşi credinţă, peste aproape un secol, într-un basm bucovinean, cules în 1932 : ,,puterea solomonarilor. . . o au de la împăratul cel înţelept Solomon, care a stăpînit toate tainele de pe lumea asta"[26].

W. Schmidt relatează legende, din zonele Făgăraş şi Sibiu, care conţin principalele coordonate ale scenariului cunoscut : iniţierea la şcoala balaurului, învăţarea limbilor animalelor şi a tuturor formulelor magice, intrarea în şcoală a zece ucenici — dar ,,absolvirea" doar de nouă, cartea solomonarului, scoaterea balaurului din lac, zborul în nori călare pe balaur, stăpînirea stihiilor atmosferice etc.[27].

f) Abia în ultimele decenii ale secolului XIX încep să apară primele menţiuni — credinţe şi legende — referitoare la solomonari din zone româneşti din afara Ardealului (Bucovina şi Moldova), datorate, în special, folcloriştilor Sim. Fl. Marian şi Ion G. Sbiera[28].

Desigur, tot acest excurs cronologic îşi are rosturile sale, dar datele privind primele atestari (cînd? unde? ce?) nu pot fi luate cu valoare absolută, ci relativă. În general, data primei atestări a unui cuvînt (sfîrşitul secolului XVIII, în cazul nostru) nu este decît un argument necesar, nu şi suficient, pentru că ea nu probează decît vag şi intuitiv epoca (şi eventual zona) cînd (şi eventual unde) acest termen s-a născut şi a intrat în lexic.

---

[25] Fr. Müller, *Siebenbürgische Sagen*, Braşov, 1857, p. 177—178.

[26] Petru Rezuş, *Dochiţa împărăţiţa. Basme şi poezii populare din Ţara de Sus*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 178.

[27] W. Schmidt, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens*, Hermannstadt, 1866, p. 16—17.

[28] În articolul din 1870 (vezi nota 1), Sim. Fl. Marian trece în revistă credinţe populare româneşti referitoare la solomonari, fără să indice, însă, zonele de unde acestea au fost culese. Abia în articolul din 1878 (vezi nota 2) avem o atestare clară a termenului *solomonar*, în provincii româneşti din afara Ardealului : ,,Aceste fiinţe închipuite în Bucovina şi Moldova se numesc 'Solomonari'. În Ardeal şi celelalte provincii române de sub sceptrul Austro-ungar, se numesc 'Şolomonari' ..." *(art. cit.* p. 54). Cu toate că, în această menţiune iniţială, folcloristul bucovinean aminteşte şi de Moldova, toate informaţiile prezentate în cursul articolului provin numai din Bucovina şi din Ardeal.

Pentru Ion al lui G. Sbiera, vezi legenda *Bălaurul şi Strigoiul* din *Poveşti popolare romînesci. Din popor luate şi poporului date de ...*, Cernăuţi, 1886, p. 310—312. Două menţiuni trebuie făcute în acest ultim caz : în primul rînd, textele publicate de folclorist în 1886 au fost culese prin 1855—1856 — cf. mărturiei din ,,Precuvîntare" ; în al doilea rînd, cu toate că personajul din legenda citată este un tipic *solomonar*, el nu este numit ca atare, ci *strigoi*.

De aceea, pentru a susține ipoteza noastră, aducerea altor argumente este obligatorie.

3. Tradiția referitoare la legendarul rege Solomon și, în special, aceea privind prodigioasele sale cunoștințe și practici magice, a pătruns în conștiința populației românești mai ales prin așa-numitele *hronografe* — „un fel de repertorii de istorie universală" care cuprindeau „legende apocrife, în care marile personalități ale *Vechiului Testament* [inclusiv Solomon — n.n.], sunt înfățișate într-o lumină nouă, prinse în urzeala unor legende pe care nu le întîlnim în paginile Bibliei"[29]. Cronografe slave sau grecești au circulat în țările române încă din secolul XVI, dar traducerea lor în românește și intensa lor răspîndire s-a produs începînd din secolul XVII.

Cea mai veche traducere și prelucrare —după diferite,, cărți slavonești" și „alte izvoade" — este aceea a călugărului oltean Mihail Moxa, din anul 1620. Acest „prim" cronograf, însă, nu prezintă un interes deosebit în cadrul discuției noastre, și aceasta din două motive. În primul rînd pentru că a avut, se pare, o răspîndire redusă, necunoscîndu-se pînă în prezent decît trei manuscrise (prototipul lui Moxa și două cópii). Un al doilea motiv al lipsei noastre de interes este acela că scrierea respectivă nu prezintă presupusele calități de mare vrăjitor și de stăpîn al demonilor, atribuite, de regulă, lui Solomon în textele apocrife. În *Hronograful lui Moxa*, domnia regelui Solomon este prezentată lapidar, într-o singură frază anostă : „Solomon era de 12 ai, cînd stătu împărat ; și făcu beséreca Sionului și împărăți 40 de ai"[30].

Cu totul altfel se prezintă situația cu cronografele traduse „după grecie pă limba rumânească" (ms.BAR nr. 938), traduceri care s-au efectuat pe la jumătatea secolului al XVII-lea sau, mai exact : între anii 1637 și 1679 (tipul Danovici, după cronograful Cigalas) și, respectiv, între anii 1631 și 1687 (după cronograful Dorotei). Iată numai cîteva dintre calitățile de mare înțelept și vrăjitor atribuite lui Solomon, așa cum apar într-un *hronograf* românesc din secolul XVIII : „Și au aflat [Solomon] firea a tot ce iaste în lume, a oamenilor, a dobitoacelor, a pasirilor, a gadinilor, a peștilor, a ierbilor, a jivinilor și a cîte știm că sînt în lume pe supt ceriu și pre pămînt, și în ape, toate cu înțălepciunea sa le-au aflat, care înțălepciune-i era dată de la Dumnedzău. Așijderea și planitele și crîngurile și toată tocmala ceriului și de supt ceriu știa și cum va lega pre diavoli și cum îi chema pe numele lor și toate vrăjile. Așijderea toate leacurile și toate doftoriile și toate ierbile, care de ce leac era. Toate acestea le-au cunoscut Solomon cu înțălepciunea sa. . ."[31].

De la jumătatea secolului al XVII-lea, pînă la începutul celui de al XIX-lea, cronografele — aceste „istorii universale", devenite adevărate cărți populare — „au circulat de o manieră de-a dreptul impresionantă, sub forma a zeci şi zeci de cópii manuscrise, pe o arie întinsă, incluzînd toate cele trei provincii româneşti"[32]. În această perioadă, cronografele de sorginte bizantină au ieşit din cercul relativ închis al lumii clericale şi — cum a observat N. Cartojan — „au pătruns, prin cărturarii mărunţi, în masele adînci ale poporului şi au lăsat, în folclorul nostru [dar şi în lexic — n.n.], urme care dăinuiesc pînă astăzi"[33].

---

[29] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, București, Ed. Enciclopedică Română, 1974, vol. II, p. 33–35.

[30] B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1983, tom II, p. 354.

[31] M. Gaster, *Literatura populară română*, București, Ed. Minerva, 1983, p. 224. Vezi un text similar într-un *cronograf* din sec. XIX (ms. B.A.R. nr. 4865, f. 280^{r}–286^{v}), cf. Sabina Ispas, *Raporturi între literatura apocrifă, cărți populare și folclor. Ciclul solomonian în literatura română* (lucrare în manuscris) ; mulțumim și pe această cale cercetătoarei pentru amabilitatea de a ne fi pus la dispoziție acest studiu inedit.

Nu numai calităţile taumaturgice atribuite lui Solomon, ci şi cele sapienţiale au impresionat puternic mentalitatea populară românească, apărînd, într-o mulţime de texte folclorice, figura celui numit „Preminte Solomon" — personaj atît de îndrăgit şi de popular, încît şi-a pierdut, în timp, coordonatele spaţio-temporale care îl defineau. El devine, de multe ori, contemporan şi consătean cu povestitorul, iar oamenii apelează la sfaturile lui ca la cele ale unui moşneag înţelept din satul lor[34].

4. Un alt fenomen sociocultural care a contribuit, credem, în mare măsură, la trecerea vrăjitorilor populari sub patronajul lui Solomon, a fost ofensiva declanşată de biserică, în secolele XVII—XVIII, împotriva practicilor păgîne şi vrăjitoreşti. Este o epocă în care biserica ortodoxă română s-a simţit suficient de puternică şi de organizată pentru a încerca să diminueze amploarea acestei mentalităţi, considerată nu numai nocivă, dar şi concurentă. Acţiunea nu a fost dintre cele simple. În această parte a Europei nu ar fi fost nici posibil, nici recomandabil un război făţiş şi total împotriva vrăjitoriei, de tipul celui purtat, începînd din secolul XIII, în vestul şi centrul continentului unde, conform unei statistici, numărul celor executaţi sub învinuirea de-a fi practicat vrăjitoria s-a ridicat la aproape 10 milioane[35]. S-ar putea ca acest număr să fi fost chiar mai mare, dacă ţinem seama, pe de o parte, de faptul că, la data redactării statisticii respective (1794), o informare exhaustivă asupra execuţiilor din toate colţurile Europei era practic imposibilă şi, pe de altă parte, de faptul că au mai fost semnalate execuţii de vrăjitori (chiar dacă sporadice şi ilegale) şi în secolul XIX[36].

Spuneam că o astfel de „cruciadă" din partea ortodoxiei române nu ar fi fost posibilă, pe de o parte, datorită relativ slabei organizări a bisericii în perioada anterioară celei în discuţie şi, pe de altă parte, datorită toleranţei religioase de care a dat dovadă ortodoxia română de-a lungul timpului[37]. Spuneam că un „război" de acest tip nu ar fi fost recomandabil, în ţările române, pentru că rezultatele lui ar fi putut să fie contrare celor aşteptate, compromiţînd însăşi doctrina creştină în ochii populaţiei, care practica un soi de creştinism popular cu slabe trăsături dogmatice şi, în schimb, cu foarte viguroase filoane magico-păgîne. Gesturile şi practicile magice dublau efectiv toate acțiunile și evenimentele, fie ele individuale sau colective, sociale sau naturale etc. Iată, de exemplu, ce scria învățatul bănățean Dimitrie Țichindeal, care a tradus („de pre limba serbiască... în limba daco-româniască") și a adaptat, la realitățile românești, cartea lui Dositei Obradovici, *Sfaturile a înțeleajerii cei sănătoase* (Buda, 1802, p. 37) : „...din vremile cele de demult s-au obicinuit românii cu descîntece și vrăji, și pînă în zioa de astăzi le țin (înse prostimea), așa cît, cînd se nasc, vrăjesc, cînd se botează, vrăjesc, cînd se însoară sau mărită, vrăjesc, cînd intră în beserică, cînd stă în beserică și cînd iasă din beserică tot vrăjesc, la serbători mari vrăjesc, cînd se betejesc, cînd mor încă vrăjesc, și pentru ca să poată merje sufletul la Dumnezeu încă vrăjesc, cînd cumpără, cînd vinde, cînd merg să fure, cînd merg la judecată, vrăjesc, și toată întîmplarea și tot beteșugul au a lor osibite descîntece și farmece", pe care „oamenii cei proști le țin și le cred ca pe niște leji firești și dumnezeești"[38]. Am putea crede că pasajul reprodus mai sus ar fi un simplu exercițiu de retorică și că autorul ar fi exagerat, scriind de pe pozițiile dogmatice ale iluminismului raționalist, dacă nu am ști, din multe alte surse istorice sau folclorice, că tabloul prezentat este veridic. În acest context, vrăjitorul era privit în popor ca fiind un om superior, avînd putere nelimitată — care concura însăși puterea divină („Dinaintea fermecătoarei și Dumnezeu se dă în lături"[39] — spune un vechi proverb românesc). El se bucura de un statut social, practic, intangibil. Iată, descris de același autor, în aceeași lucrare, un eveniment petrecut într-un sat din Banat, la sfîrșitul secolului XVIII : „D. Ioan Petrovici, protopresvyterul Hasiașului, la anul 1794, fiind eu învățetoriu tinerimii în Belinți, îndată după ce au înțeles că au venit aci, în sat, vrăjitoarea de la Drăgoești, au poruncit de au prins-o și luînd de la dînsa făina, cucuruzul, lingurile, cocoșii, blidele, pînza și alte toate carele căpătase vrăjitoarea cu minciunile ei și împărțindu-le seracilor, iară pre dînsa cu rușine au scos-o afară din sat și cu paze trimețind-o din sat în sat, pînă la Drăgoești, spunîndu-i că supt mai grea pedeapsă va fi, de se va mai arăta. *Dară ce ziceau oamenii? Strigau zicînd că protopopul nostru n-are leaje și e mai rău decît turcul, că nu lase vrăjitoarele în sat* [s.n.]... Multe nevoi și supărări de la oamenii cei proști capătă aceia care vreu să le strice serbătorile cele idolești și obiceaiurile cele bătrîne"[40].

---

[32] Doru Mihăescu, *Cronografele româneşti. I*, în „Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte", seria IV, tom I, 1977—1978, Bucureşti, 1980, p. 46.

[33] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980, 246.

[34] I.-A. Candrea, *op. cit.* (nota 9); Sabina Ispas, *op. cit.*; Petru Rezuş, *op. cit.* (povestea *Preminte Solomon şi cele două fete*).

[35] Artur Gorovei, *Literatura populară*, vol. II (ediţia I: *Descîntecele românilor. Studiu de folclor*, Bucureşti, 1931). Ediţie îngrijită, introducere, note, comentarii, bibliografie şi glosar de Iordan Datcu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985, p. 54.

[36] Gh. Brătescu, *Procesele vrăjitoarelor*, Bucureşti, Ed. Enciclopedică Română, 1970, p. 176.

[37] Ioan Petru Culianu, *Reconstituiri în domeniul mitologiei româneşti*, prezentare şi dialog consemnat de Andrei Oişteanu, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr.3, 1985, p. 91

Din motivele prezentate sau doar enunțate mai sus, o vînătoare propriu-zisă de vrăjitori nu s-a produs în această epocă, în Moldova și Țara Românească. Reprimări sîngeroase nu sînt semnalate în aceste provincii, decît în cazuri de excepție[41]. Datorită dominației bisericii catolice și, mai ales, a prezenței iezuiților, cu totul alta a fost situația în Transilvania, unde în sec. XVI, XVII și XVIII sînt atestate (la Cluj, Brașov, Sibiu, Mediaș, Sebeș, Tg. Mureș) sute de arderi pe rug sau alte pedepse exemplare aplicate presupușilor vrăjitori. Față de situația din Europa centrală și occidentală, în Transilvania acest fenomen a început relativ tîrziu (primele arderi pe rug, atestate documentar, s-au produs la Cluj, în 1565) şi s-a prelungit pînă la jumătatea secolului XVIII[42].

---

[38] Alex. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în sec. XVIII (1700—1821). Studii și texte*, București, Ed. pentru Literatură, 1968, p. 341.

[39] I. A. Zane, *Proverbele românilor*, București, vol. VII, 1902.

[40] Alex. Duțu, *op. cit.*, p. 341—342.

[41] În anul 1714, de exemplu, din ordinul domnitorului Ștefan Cantacuzino, a fost zidită de vie o presupusă vrăjitoare și spînzurate alte două, pe motiv că au făcut vrăji necurate asupra soției sale ; cf. Gh. Brătescu, *op. cit.*, p. 164.

Într-o carte din 1854, trecînd în revistă vrăjile şi acţiunile magice practicate de românii din Transilvania, folcloristul Fr. Müller se declara surprins că „nu se găseşte atestat nici un proces de vrăjitorie îndreptat împotriva unor valahi"[43]. Şi alţi autori (Artur Gorovei, de exemplu) au susţinut că judecăţile şi execuţiile priveau în exclusivitate pe „vrăjitorii" din rîndul populaţiei maghiare şi săseşti din Transilvania. Astfel de aserţiuni nu sînt doar ilogice, ci şi neconforme cu realitatea. În anul 1753, de exemplu, la Tg. Mureş a fost condamnat la moarte — pentru vagabondaj şi vrăjitorie — şi ars pe rug, pe malul Mureşului, un „vrăjitor" român — János Oláh (Ion Valahul). Este, de altfel, ultima semnalare documentară privind execuţia unui presupus vrăjitor din Transilvania[44]. La cîţiva ani după această dată, în 1758, împărăteasa Maria Tereza i-a alungat pe reprezentanţii ordinului iezuiţilor şi a pus capăt execuţiilor de acest fel[45].

Persecuţiile vrăjitorilor din Ardeal au determinat, probabil, sau doar au favorizat intrarea vrăjitorilor sub patronajul — inclusiv onomastic — al semilegendarului rege Solomon. Perioada sîngeroaselor campanii antivrăjitoreşti din Transilvania (1565—1753) premerge şi se suprapune perioadei probabile (circa 1650—1750) în care s-a produs fenomenul lingvistic de care ne ocupăm.

Chiar dacă biserica ortodoxă română nu i-a supus pe vrăjitori la focurile rugurilor, în schimb i-a ameninţat cu „focurile Gheenei" şi cu „chinurile iadului". În reprezentările iconografice ale „judecăţii de apoi" de pe bisericile Moldovei secolului XVI (Probota, Voroneţ, Moldoviţa etc.) sînt (con)damnate grupuri etnice de alte confesiuni, fie necreştini, fie neortodocşi : evrei, turci, tătari, latini, arabi, etiopieni etc.[46]. Ulterior, în secolele XVII şi XVIII, pe zidurile bisericilor din Maramureş, pînă în Ţara Românească, în reprezentările iconografice ale acestei teme se manifestă o tendinţă sensibil diferită, fiind înfierate, de această dată, păcatele şi deprinderile rele ale oamenilor. Este perioada cînd simbolurile şi motivele teologice tipice sînt adaptate la realităţile sociale ale epocii şi ale regiunii respective. Astfel, în această epocă, alături de damnaţi ca „mincinosul", „scumpul", „crîşmarul", „care nu face coconi", „care omoară prunci", sînt supuşi „chinurilor iadului" şi vrăjitorii—ca „fermecător(ul)", „care ia mana vacilor" ş.a.[47]. — aşa cum apar, de exemplu, reprezentaţi pe un mare număr de biserici : Hurezu (1693), „Buna vestire" — Rm. Vîlcea (1747), Poienile Izei — Maramureş (1794) şi multe altele. În alte reprezentări iconografice ale „judecăţii de apoi" figurează, alături de diverse păcate etico-sociale, şi acelea ale „vrăjitoriei" şi „slujirii idolilor", ca în „Ikoana înfrikoşatei judecăţi . . .", reprodusă de Sim. Fl. Marian[48]. Acest

[42] Gh. Brătescu, *op. cit.*, p. 154—162.

[43] Fr. Müller, *Beiträge zur Geschichte des Hexenglaubens und des Hexenprocesses in Siebenbürgen*, Braunschweig, 1854, p. 52 ; apud Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 57.

[44] Gh. Brătescu, *op. cit.*, p. 160.

[45] Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 88.

[46] W. Podlacha şi Grigore Nandriş, *Umanismul picturii murale postbizantine*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1985, vol. I, p. 241—246 şi vol. II, p. 121—145.

[47] Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureşeană. Meşteri zugravi şi interferenţe stilistice*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1982, p. 94—95, fig. 85.

[48] Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români. Studiu etnografic*, Bucureşti, 1892, p. 456.

tip de reprezentări iconografice a fost influențat de texte apocrife și de legende hagiografice ca *Apocalipsul Sfîntului Apostol Pavel* — tradus în românește în secolul XVI [49], *Viața și minunile Sfîntului Vasile cel Nou* — sfîrșitul sec. XVII — începutul sec. XVIII [50] ș.a.m.d. În ultimul text menționat, de exemplu, sînt descrise cele 24 de „vămi" prin care trece sufletul după moarte, printre care este și „vama fermecătoriei, vrăjitoriei ... și chemării dracilor" [51]. Așa cum vom vedea, lupta bisericii ortodoxe împotriva practicilor magice s-a desfășurat și pe cale livrescă, cu rezultate, însă, relativ modeste în rîndul populației. Dimpotrivă, reprezentarea vizuală — care putea fi deci „citită" de omul de rînd, analfabet — a vrăjitorilor supuși „chinurilor iadului", unde este „muncă amară și scrîșnire de dinți", în opoziție cu redarea „celor drepți", care beneficiază de „sadurile și pometele raiului", a impresionat puternic atît pe cei care practicau vrăjitoria, cît și pe cei care apelau la serviciile acestora. Această „teologie vizuală", cu o deosebită forță de sugestie, a avut, în epoca de care ne ocupăm, „un rol deosebit în pedagogia și morala creștină" [52].

Așa cum am amintit deja, ortodoxia română a luptat împotriva practicilor magice și păgîne și prin intermediul textelor, care înfierau aceste practici și puneau sub semnul unor severe pedepse duhovnicești atît pe vrăjitori, cît și pe „ceia ce merg la vrăjitori" (*Pravila de la Tîrgoviște*, 1652) sau „ceia ce aduc vrăjitori la casele lor" (*Șapte taine a bisericii*, 1645) [53]. Astfel de texte erau redactate în primul rînd pentru uzul clericilor, nu doar pentru a-i stimula la o campanie antivrăjitorească și antipăgînă în rîndul enoriașilor, dar și pentru a eradica practicile magice din chiar rîndul lor. Texte de exorcizare a diavolului („a dracului din ape"), scrise și transcrise de preoții români din Transilvania, sînt atestate încă din a doua jumătate a secolului XVI, iar practicile magice ale acestora, „nu numai de exorcizare, dar și de sorocirea dracilor ca să intre în vrăjmașii românilor", au rămas faimoase pînă spre sfîrșitul secolului XIX [54].

Revenind la campania livrescă purtată de ortodoxia română împotriva mentalității și practicilor magice, să consemnăm faptul că traducerea, prelucrarea sau chiar redactarea în limba română a unor astfel de texte (manuscrise sau tipărite) s-au bucurat de o amploare deosebită, în epoca de care ne ocupăm. Iată cîteva titluri de astfel de cărți (texte), apărute de-a lungul a doar cîtorva decenii din secolul XVII: *Pravila aleasă* — 1632, *Pravila bisericească de la Govora* — 1640, *Șapte taine a bisericii* — 1645, *Pravila lui Vasile Lupu* sau *Carte românească de învățătură* — 1646, *Pravila lui Matei Basarab* sau *Îndreptarea legii* — 1652, *Cărțile ceale mincinoase, pre care nu se cade a le ținea și a le ceti direptu credincioșii hristiani* — 1667—1669, *Așezămînturile vlădicăi Sava pentru folosul preoților, a beserecilor și a creștinilor* — 1675, *Mărgăritare, adecă cuvinte de multe feliuri a celui întru sfinți ... Ioan ... a lui Zlatoust (Pentru mincinoșii prooroci și cei fără Dumnezeu eretici)* — 1691 etc.

---

[49] Nestor Vornicescu, *Primele scrieri patristice în literatura noastră, sec. IV—XVI*, Craiova, Ed. Mitropoliei Olteniei, 1984, p. 469.

[50] N. Cartojan, *Cărțile populare ...*, vol. II, p. 202.

[51] *Ibidem*, p. 207.

[52] N. Vornicescu, *op. cit.*, p. 496.

[53] M. Gaster, *Chrestomație română*, București, 1891, vol. II, p. 116.

[54] B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni, ed. cit.*, tom II, p. 142—145.

Dacă vom adăuga la toate acestea și campania împotriva practicilor păgîne și magice purtată pe diferite căi (școală, cărți, legi ș.a.) de cărturarii români — printre care trebuie să amintim, în primul rînd, pe iluminiști și pe predecesorii acestora — vom avea nu o imagine globală, ci doar cîteva coordonate ale fenomenului pe care l-am supus atenției, fenomen care a atins apogeul, după părerea noastră, în secolele XVII și XVIII.

III. CONCLUZII

La astfel de acțiuni pluridirecționale și conjugate, nu au putut să lipsească reacțiile. Vrăjitorii s-au aflat în situația de a trebui să-și tăinuiască și să-și mascheze practicile și statutul, inclusiv prin folosirea de eufemisme pentru a le denumi. Astfel de reacții sînt logice și firești; ele au supraviețuit pînă tîrziu, fiind atestate chiar și în secolul XX. Astfel, Gh. Pavelescu observa, în anul 1945, că unele dintre motivele „care împiedică sau limitează" contactul cu „descîntătorii", din zona Munților Apuseni, sînt teama manifestată de aceștia față de preot și jandarmi și rezerva față de „domnii de la oraș"[55]. Alți autori contemporani, trecînd în revistă coordonatele esențiale ale statutului vrăjitorului din satele românești, conchid pertinent: „De obicei, individul specializat [în practici magice — n.n.], nu afirmă explicit condiția sa de 'vrăjitor'"[56]. Studiind practicile magice în zona Banatului, I.I. Popa a observat, de asemenea, că „vrăjitoarea" chestionată de el nu se numea pe sine *vrăjitoare* și nu vorbea de *vrăjit*, ci de *căutat*, *ghicit*, *descîntat* etc. și că nu a putut începe cu ea discuția despre practici magice, decît după ce i-a cîștigat încrederea, impresionînd-o cu cunoașterea cîtorva descîntece[57]. O explicație în acest sens a încercat Enea Hodoș: „E ușor de înțeles că persoana care se ocupă cu vrăjitoria — o meserie prigonită de autorități — mai totdeauna își va tăgădui meseria, zicînd că 'nu vrăjește', 'nu farmecă', ci numai 'descîntă' ca să 'desfacă' sau să 'dezlege' — ceea ce este permis, căci însăși biserica are 'rugăciuni de dezlegare'"[58].

Extrapolînd datele de mai sus și ținînd cont de toate aspectele prezentate în paginile anterioare, putem conchide că, în epoca luată în discuție (secolele XVII—XVIII), vrăjitorii populari — din instinct de autoconservare, fiind prigoniți din atîtea direcții și condamnați în atîtea feluri — și-au căutat un „nume" în spatele căruia să se ascundă sau, mai exact, care să le protejeze practicile și statutul. Numele „marelui vrăjitor" Solomon răspundea cum nu se poate mai bine acestui deziderat. Solomon era, simultan, „regele/patronul vrăjitorilor", dar și un prestigios personaj biblic, a cărui tradiție nu numai că era acceptată de biserică, dar era intens vehiculată, în acea epocă, atît prin textele canonice, cît și prin legendele apocrife cuprinse, mai ales, în *hronografe*. Pare deci plauzibil faptul că vrăjitorii populari au intrat sub patronajul simbolic al legendarului Solomon, în încercarea de a îmblînzi prigoana din partea autorităților laice și ecleziastice și, nu mai puțin, de a mări prestigiul statutului lor în ochii populației. Este foarte posibil ca acest fenomen să se fi materializat anume, sau mai ales, în Transilvania, zonă unde, așa cum am văzut, prigoana și pedepsele la care au fost supuși vrăjitorii, în perioada în discuție, au fost sensibil mai severe decît în celelalte provincii românești. Un argument care pledează pentru această ipoteză este și faptul că primele atestări ale denumirii de *solomonar* (sfîrșitul secolului XVIII—începutul secolului XIX), le găsim anume în această zonă.

---

[55] Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 88—89.

[56] F. E. Lorint, J. Bernabé, *La sorcellerie paysanne. Approche anthropologique de l'Homo Magus, avec une étude sur la Roumanie*, Bruxelles, Ed. A. de Boeck, 1977, p. 63.

[57] I. I. Popa, *Contribuții la studiul practicii magice în Banat*, în *Folclor literar*, Timișoara, vol. I, 1967, p. 157.

[58] * * * *Poezii populare*, vol. III, *Descîntece*. Prefață de Enea Hodoș, Sibiu, 1912, p. 5. Ne folosim de acest prilej pentru a puncta o problemă controversată de terminologie populară. De fapt, termenii *descîntec*, *vrajă* și, respectiv, *farmec* nu erau inițial decît sinonime care desemnau același tip de acțiuni/incantații magice. Ceea ce le deosebea era doar originea diferită: latină, slavă și, respectiv, greacă. Totuși, evoluția semantică ulterioară a acestor termeni a produs unele diferențe notabile: *a vrăji* și *a fermeca* desemnează, de regulă, practici magice ofensive, pe cînd *a descînta*, *a desface*, *a dezlega* desemnează acțiuni magice defensive — conform și prefixului cu sens privativ *des(z)-*, care indică, de regulă, o reacție la o acțiune anterioară (vezi și Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 49). Mai mult decît atît, din motivele enunțate, în popor a ajuns să se creadă — așa cum atestă legendele populare — că „descîntătoarele îs lăsate de Dumnezeu, iar fărmăcătoarele ... îs de la necuratul" (cf. Al. Vasiliu, *Literatură populară din Moldova*, București, Ed. Minerva, 1984, p. 636).

O dată cu intrarea vrăjitorilor sub patronajul legendarului Solomon, nu a mai fost nevoie decît de un singur pas pentru a se naște și a intra în lexicul popular o bogată familie de cuvinte : *a solomoni* (a vrăji), *solomonit* (vrăjit), *solomonie* (vrăjitorie sau carte de vrăji), *solomonar* (vrăjitor) etc. [59]. Probabil că, inițial, sensul cuvîntului *solomonar* era, în general, acela de individ care produce acțiuni magice : vrăjitor, vraci, cititor în stele etc. [60]. Ulterior, chiar dacă nu total și definitiv, sfera semantică a cuvîntului *solomonar* s-a restrîns, desemnînd cu predilecție doar pe vrăjitorul specializat în guvernarea stihiilor atmosferice. Cel puțin două sînt cauzele care ar fi putut determina acest fenomen de limitare semantică a termenului : a) spre deosebire de ceilalți vrăjitori populari, solomonarul are statutul vrăjitorului „total" și „adevărat" („Solomonarii sînt adevărați *vrăjitori* sau *fermecători*")[61] ; el este predestinat, este supus unei severe și prodigioase inițieri, locuiește în afara colectivității, acțiunile sale sînt doar cele dictate de statutul său, duce o viață ascetică, are costumație, recuzită, înfățișare și comportament specifice etc.; b) atributele cele mai spectaculoase ale legendarului Solomon, care au impresionat probabil în mod deosebit imaginația populară (putința de a lega demonii, de a zbura prin văzduh, de a stăpîni fenomenele atmosferice etc.), sînt tocmai acelea specifice și solomonarului.

Acest fenomen, de restrîngere a sferei semantice a termenului în discuție, era cristalizat deja (nu și generalizat) la sfîrșitul secolului XVIII, o dată ce primele atestări (de la sfîrșitul sec. XVIII și începutul sec. XIX) acordă cuvîntului *solomonar* anume acest sens limitat.

---

[59] Iată doar cîteva exemple de folosire a acestor cuvinte în sec. XIX : în 1843, poetul moldovean Costache Stamati (*Povestea povestelor*, Iași, 1843, p. 68) folosea cuvintele *solomonii* (vrăji) și *Solomonia* (carte de vrăji, atribuită lui Solomon) ; Anton Pann, în *O șezătoare la țară* (1851), vorbește de „un covor magic sau descântat și vrăjit", care „este cu solomonie" ; la Ion Creangă, în *Povestea lui Harap Alb* (publicată în 1877), cerbul este „solomonit" (vrăjit). Vezi și Ion Taloș, *Solomonarul — în credințele și legendele populare românești*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară", tom XXV, Iași, 1976, p. 47.

[60] A. T. Laurian și I. C. Massim, în *Glosar* ... (1876), înregistrează doar aceste sensuri ale vocabulei, neamintind nimic despre valențele meteorologice ale solomonarului. Similar, în basmul *Cei trei prieteni* (Ion Pop Reteganul, *Povești ardelenești*, 1888), unul dintre protagoniști este „solomonar, care făcea călindare, adecă hastronom".

[61] Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 75.

Cititorul atent va fi înțeles, sperăm, că nu am încercat să demonstrăm faptul că ciclul de legende referitoare la regele Solomon a dat naștere, în secolele XVII–XVIII, legendelor și credințelor despre solomonari, în folclorul mitic românesc. Dimpotrivă, după opinia noastră, tradiția referitoare la vrăjitori (preoți) cu presupuse puteri magico-meteorologice are o considerabilă vechime, în arealul carpato-danubiano-pontic, beneficiind de atestări din antichitate. Cu alte prilejuri, am încercat să aducem unele argumente în această privință [62]. Scopul prezentului studiu este acela de a demonstra că această tradiție mito-folclorică, perpetuată fără întrerupere, din antichitate pînă în secolul XX, a suferit doar unele reformulări, la nivelul secolelor XVII–XVIII, printre care nașterea și pătrunderea în lexicul popular a unui termen folcloric nou *(solomonar)* și a unei întregi familii de cuvinte *(a solomoni, solomonie* etc.).

THE HISTORY OF A FOLK TERM : THE "SOLOMONAR"

(Abstract)

In the Romanian folk mythology, *solomonar* is a wizard having alleged meteorological powers. According to the belief, using some specific magical spells (which he learned in a "demonic school", where the *solomonars* are initiated), the *solomonar* bewitches the dragon of the clouds, puts it a rein, mounts on it and soars on its back in the sky, from where he starts (or stops) the rains, the tempests and, especially, the hail.

The author of this paper presents different arguments (historical, ethnological, linguistic etc.) to demonstrate the following :

1. The folk term *solomonar* comes from the name of the legendary biblical king Solomon, considered as being a "great wizard" and "patron of wizards" ;
2. The term *solomonar* entered the lexicon of the Romanian folk language in the 17th –18th century (probably in Transylvania) ;
3. The folk belief in wizards with meteorological aptitudes did not appear when the term *solomonar* penetrated the lexicon, but a new name was given to an archaic belief in order to ease the persecution by the Christian Church of the magical-pagan beliefs and practices.

---

[62] Andrei Oișteanu, *Balaurul și solomonarul în lumina unor noi mărturii folclorice, istorice și arheologice*, comunicare prezentată la sesiunea științifică cu tema *Folclorul și etnografia, argument al permanenței istorice a poporului român*, organizată de *Comisia de Folclor a Academiei*, la 23 iunie 1988 ; idem, *Balaurul și solomonarul : termenii unei ecuații mitice arhetipale*, în „Anuarul de folclor", Cluj-Napoca, vol. VIII (în curs de apariție) ; idem, *Motive și semnificații mito-simbolice, în cultura tradițională românească*, București, Ed. Minerva, 1989, p. 166–206.

FORMULELE MELODICE – ELEMENTE STRUCTURALE ÎN MUZICILE ECLEZIASTICĂ ȘI FOLCLORICĂ

GHEORGHE CIOBANU

Despre formulele melodice se vorbește – dacă avem în vedere *apechematele* bizantine și *noeanele* latine – cu începere din secolul al IX-lea.

Amédée Gastoué considera că Aurelian de Réomé nu vorbea în scrierile sale de *ton* – în sensul de „mod", de „armonie" sau de „formă de octavă" – ci avea în vedere „numai formulele melodice care se alătură cutărei sau cutărei diviziuni a psalmodiei" [1].

Problema existenței indiscutabile a formulelor melodice și a rolului lor în cîntare apare către sfîrșitul secolului trecut, și cu mai multă insistență în primele două decade ale secolului nostru. Abia atunci încep specialiștii să vorbească de formulele melodice ca elemente componente ale unor „tonuri" sau „moduri" în muzica gregoriană, apoi ca elemente constitutive ale creațiilor melodice. Primele păreri sînt exprimate cu privire la cîntările de cult ale bisericilor din Orientul Apropiat. Dom Jean Parisot scria, de pildă, prin anul 1902 : „...patrimoniul muzical primit de la Sinagogă de către Biserica creștină a putut consta dacă nu din melodii complete, cel puțin din formule melodice confecționate gata, și nu din tipuri de psalmodie foarte simplă, a cărei canava, dezvoltată ulterior, ar fi devenit repertoriul actual gregorian" [2].

De altfel, A. Gastoué scrisese încă în 1900 despre „Formulele melodice și notarea lor" [3].

Același A. Gastoué scria, în 1911, cu privire la muzica gregoriană : „nu există, în realitate, game în sensul în care folosim noi acest cuvînt în muzica gregoriană, ci ansambluri de formule melodice care, reunite prin afinitățile cutărei sau cutărei trepte, constituie caracterul cutărui sau cutărui mod . . ."[4].

În perioada anilor 1912 și 1913 apar studii privitoare la maqamat-ele arabe [5] și la muzica de cult siriană [6]. Toate aceste studii se refereau, între altele, la rolul formulelor melodice în muzicile respective.

---

[1] Amédée Gastoué, *Les origines du chant roumain*, Paris, 1907, p. 128.

[2] Dom Jean Parisot, *Notes sur des recitatifs israelites orientaux*, în „La Tribune de Saint-Gervais", Nov. 1902, p. 363. Despre influența muzicii ebraice asupra celei creștine s-a scris și în muzicologia românească. Vezi G. Breazul, *Mvzica primelor veacuri ale creștinismului*, în „Raze de lumină", București, an VI (1934), nr. 5, p. 411–415.

[3] A. Gastoué, *L'art gregoerien. Les origines premières. I. L'art hellenique et l'art syrien* II. *Les formules mélodiques et leur notation*, în „La Tribune de Saint-Gervais", Sept.-Oct. 1900, p. 273.

[4] Idem, *L'art gregorien*, Paris, 1911, p. 128–129.

[5] A. Z. Idelsohn, *Die Maqamen der arabischen Musik*, în „Sammelbände der Internationalen Musikwissenschaft", XV, 1913–1914, p. 1–63.

[6] Dom J. Jeanin, *Le chant liturgique syrien*, în *Journal asiatique*, 1916, p. 295–363 și p. 389–448 ; Dom J. Jeanin și Dom J. Puyade, *L'octoëchos syrien*, în „Oriens christianus", III, 1913, p. 82–104 și p. 277–298.

REF, tom 35, nr. 5–6, p. 333–341, București, 1990

Cam în aceeași perioadă, Egon Wellesz intră în posesia Osmoglasnicului sîrbesc, tipărit de St. Mokranjac în 1909 [7]. Cercetarea acestei publicații îi clarifică lui E. Wellesz problema ehurilor în muzica ortodoxă, dîndu-i posibilitatea să afirme — așa cum o face mai aproape de zilele noastre — : ,,... vechile tonuri bisericești nu se bazau pe varietatea celor patru scări autentice și patru plagale, ci pe formule melodice determinate care sînt caracteristice respectivelor ehuri sau glasuri". Apoi continua, ceva mai departe :,,Acest principiu al formulelor l-am găsit eu după aceea și în melodiile bizantine ca principiu de compoziție ..." [8]. Concluziile la care ajunsese cercetînd Osmoglasnicul lui Mokranjac au fost publicate de E. Wellesz mai întîi în *Muzica sacra*, în 1917, apoi — doi ani mai tîrziu — în ,,Zeitschrift für Musikwissenschaft" [9].

Rezultă, din cele de mai sus, că E. Wellesz deține indiscutabil prioritatea în sesizarea principiului de construire a melodiilor, pe baza formulelor melodice, în muzica bizantină.

Constatînd existența aceluiași principiu de construcție a melodiilor atît în muzica siriană cît și în cea sîrbească, E. Wellesz nu ezită să afirme că muzica sîrbească își are originea în cea siriană [10]. Ideea a fost preluată și repetată într-o enciclopedie muzicală [11].

Cercetările noastre mai recente ne-au dus la constatarea existenței aceluiași principiu nu numai în cîntările siriene, sîrbești și bizantine, ci și în cîntările românești practicate în prezent în întreaga țară [12], ca și în muzica celorlalte popoare ortodoxe din sud-estul Europei.

Românii au adoptat — după cum se știe — chiar de la început muzica celor trei ,,reformatori" din anul 1814. Ceva mai mult, în București s-au tipărit, în anul 1820, primele cărți de muzică liturgică ortodoxă [13]. Și încă ceva : un teoreticon din B.A.R., în care scările muzicale sînt tipărite, este datat : 1819 [14]. Această muzică a acelor trei ,,reformatori" — care nu este decît ultima etapă a unei îndelungate evoluții a muzicii bizantine — a pătruns și la celelalte popoare ortodoxe.

Primele teoreticoane românești — inclusiv importanta lucrare a lui Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* [15] — preiau, în bună măsură, ceea ce fixaseră Hrysanth de Madyte, Constantin Protopsaltul și Hurmuz Hartophilax. Melodiile publicate, în prima jumătate a secolului trecut, de către Macarie Ieromonahul și Anton Pann — pentru a ne limita la aceștia — nu sînt decît traduceri în românește a cîntărilor fixate în 1814.

---

[7] Vezi Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Second Edition, Oxford, 1961, p. 325 ; idem, *Die Bedeutung der byzantinischen Musik für des Gesamtgebiet der Musikgeschichte*, în vol. *Colloquium Music and Word-Musik und Wort-Brno 1969*, Brno, 1976, p. 213.

[8] Idem, *Die Bedeutung der byzantinischen Musik* ..., p. 210.

[9] Idem, *A History of Byzantine Music* ..., p. 325.

[10] *Ibidem*, p. 325.

[11] M. Cocheril, *Tropaire*, în *Encyclopédie de la musique*, III, Paris, Fasquelle Editeurs, 1961, p. 820, col. 2.

[12] Gheorghe Ciobanu, *Muzica de cult bănățeană*, în ,,Mitropolia Banatului", XXXII, 1984, nr. 10—12, p. 624—43.

[13] Idem, *Théorie, pratique, tradition — facteurs complémentaire indispensables pour deschiffrer l'ancienne musique byzantine*. Extras din ,,Jahrbuch der oesterreichischen Byzantinistik, Akten", II/7, p. 30.

[14] B.A.R., ms. gr. 850.

[15] București, 1845.

Interesant ni se pare faptul că în anul 1897 — deci înainte de Dom Jean Parisot — Ion Popescu-Pasărea publica o lucrare[16] — retipărită apoi de mai multe ori — în care prezintă clar, pentru fiecare eh sau glas în parte, formulele melodice specifice stilurilor irmologic şi stihiraric. La pag. 33 din ediţia din 1942 — de pildă — autorul scrie : „fiecare eh se anunţă (înainte de a începe cîntarea) cu *o formulă melodică* particulară, care servă a stabili tonalitatea". Apoi, autorul continuă : „În muzica veche existau nişte semne care însoţeau formula fiecărui eh". Spune apoi că Macarie Ieromonahul ne dă aceste denumiri : *Ananes*, *Leghetos*, *Nana*, *Aghia* etc., „fără să ne dea şi formulele melodice corespunzătoare"[17]. În capitolul al XV-lea al lucrării, intitulat : *Despre cadenţe şi formulele lor*, autorul vorbeşte, în legătură şi cu textul, de trei feluri de cadenţe : *perfecte*, *imperfecte* şi *finale*. După aceea, scrie : „Fraza muzicală mergînd spre cadenţă, este ţinută a termina cu o figură de note sau facere particulară numită *formulă de cadenţă*"[18]. Acestea sînt ceea ce s-a numit, în general, *formule melodice*. Pentru cunoaşterea temeinică a fiecărui glas este nevoie să se studieze — afirmă I. Popescu-Pasărea — „cele patru puncte caracteristice : *scara*, *bazul cîntării*, *cadenţele* şi *formulele cadenţelor*"[19].

Despre existenţa acestor formule m-am convins eu însumi, cu peste 40 de ani în urmă, prin fişarea şi orînduirea formulelor „de cadenţă" din patru anastasimatare : trei româneşti[20] şi unul grecesc[21].

Pornind de la această experienţă, dar şi de la constatarea că formulele melodice care vehiculează diferitele incantaţii aflate în repertoriul de cîntece şi jocuri al copiilor — ca şi cele care vehiculează vechi creaţii magice — se întîlnesc şi în cîntecele oamenilor mari, în mai toate genurile, am trecut la cercetarea formulelor melodice din creaţiile populare. Iată cîteva concluzii la care am ajuns : a) formulele sînt mai uşor sesizabile în structura stratului vechi de melodii ; b) unele formule se bucură, de la regiune la regiune, de mai mare sau mai mică frecvenţă ; c) fiecare interpret popular vădeşte o indiscutabilă preferinţă pentru anumite formule. Aşa se explică de ce se poate determina dacă o melodie a fost înregistrată de la cîntăreţul x sau y din aceeaşi comună ; d) din momentul în care o formulă melodică a devenit suficient de pregnantă, poate fi folosită — prin secvenţare — la diferite înălţimi, nefiind legată neapărat de o anumită zonă a unei scări muzicale oarecare ; e) formulele melodice mai dezvoltate sînt alcătuite, cel mai adesea, din două sau trei formule mai simple sau sînt extinse — prin repetarea unora dintre sunete — pentru a corespunde întinderii textului la care sînt adaptate. Rezultă, din cercetarea lor, că formulele melodice din cîntecul popular sînt adevăratul element viu al acestei creaţii, alcătuind veritabile „prefabricate" sonore — ca să folosim un termen modern — ale practicii muzicale ale unei colectivităţi umane.

---

[16] I. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală*, Bucureşti, 1897, p. 33.

[17] *Ibidem*, ed. din 1942, p. 35.

[18] *Ibidem*, p. 36.

[19] *Ibidem*.

[20] Macarie Ieromonahul, *Anastasimatoriu bisericesc după aşăzămîntul Sistimii ceii noso*, Viena, 1823 ; Dimitrie Suceveanu, *Anastasimatoriu bisericesc după aşezemîntul Sistimii ceii noso*, *Iaşi*, 1840 ; Anton Pann, *Noul Anastasimatar, tradus şi compus după sistema cea veche a Serdarului Dionisie Fotino*, Bucureşti, 1854.

[21] Joannes Lampadarios, *Anastasimatárion argòn kai sýntomon*. En Konstantinoupólei, 1846.

Așadar, formulele melodice se întîlnesc în tot felul de creații muzicale : liturgice, populare și chiar profesionale, după cum vom vedea. Dacă este așa, cum ne putem explica existența lor pe mai tot cuprinsul pămîntului, cum ne vom convinge? Să fie vorba de răspîndirea lor după ce au luat naștere într-o anumită zonă a *terrei*? Să fi pătruns din muzica persano-arabă și din cea ebraică în muzica bizantină, apoi în cea populară? S-au exprimat și asemenea păreri, la care noi nu ne raliem.

Pentru a ușura înțelegerea lucrurilor, să reamintim cîteva fapte care au iscat controverse susținute :

1. Într-un scurt referat, ținut la Congresul din 1949 al Societății Internaționale de Știința Muzicii, C. Brăiloiu se referea la afirmațiile lui Erich von Hornbostel din 1924, făcute la Congresul de Muzicologie, cînd a emis părerea că *jodelul* tirolez ar fi ajuns în Alpi, din Asia, o dată cu *alphornul* sau cu un instrument asemănător [22]. C. Brăiloiu contestă justețea părerii lui Hornbostel, pentru că melodii cu structură și intonație similare jodelului tirolez se întîlnesc și în România, și încă în zone în care buciumul — instrument corespunzător alphornului tirolez — nu este cunoscut. Mai arată că melodii similare se mai întîlnesc în Georgia, și chiar la pigmeii din Africa Centrală — mai exact în Congo — deși pigmeii sînt vînători, nicidecum păstori.

2. În anul 1913, Béla Bartók — care a cules circa 3500 melodii românești — a cunoscut în zona de nord a țării, în Maramureș, un stil melodic aparte, bazat pe continua improvizație pornind de la unele elemente „invariabile". B. Bartók a numit acest stil — folosind denumirea locală — *cîntec* sau *hore lungă*. În anul 1923, cînd publică materialul folcloric românesc din Maramureș, el spune că *horea lungă* se bazează pe improvizație și că „se schimbă mereu după inspirația momentană a executantului" [23]. B. Bartók mai afirmă că „horea lungă" maramureșeană corespunde cu melodia ucrainiană de *dumy*, după care continuă : „fără îndoială că ea a fost preluată" — de la ucrainieni, se înțelege — „de triburile românești care s-au așezat în Maramureș" [24].

În 1935, B. Bartók lărgește sfera originii acestui stil melodic de „horă lungă", scriind : „. . . în general, melodia se mișcă numai pe primele cinci trepte ale gamei distonice, corespunzînd în totalitate vechilor melodii „dumy" ale ucrainienilor, precum și melodiilor din Irak și acelora ale arabilor nord-africani din Djelfa. Este evident — continuă el să spună — că avem de a face aici cu un stil turcesc sudic și arab care — deocamdată nu se știe cum — a ajuns la majoritatea românilor și chiar la ucrainieni" [25]. Stiluri asemănătoare mai pot fi întîlnite însă „la everii din Galiția, în întreaga Peninsulă Balcanică, în Orientul Apropiat, în Inida, Indochina, Indonezia, în Tibet, în unele regiuni din China de miazănoapte și în Mongolia" [26]. Ne este greu să admitem că o răspîndire atît de largă s-ar explica prin proliferarea dintr-un singur punct.

---

[22] Const. Brăiloiu, *A propos du Jodel*, în vol. *Opere — Œuvres*. V, București, 1981, p. 338—40.

[23] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923, p. X.

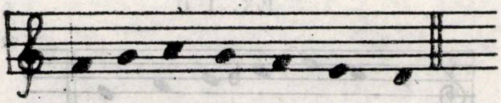
[24] *Ibidem*, p. XII.

[25] Béla Bartók, *Însemnări asupra cîntecului popular*. Cu o prefață de Zeno Vancea, București, 1956, p. 140.

[26] Tiberiu Alexandru, *Muzica populară româneacă*, București, 1975, p. 51 ; idem, *Folcloristică, organologie, muzicologie.* Studii, București, 1978, p. 74.

Așa cum stilul improvizatoric nu este specific unui anumit popor, nici formulele melodice, în general, nu sînt specifice unui popor sau chiar unui gen folcloric, ci pot fi întîlnite pe întinderi nebănuit de mari, atît ca spațiu cît și ca timp.

Dar să vedem cîteva formule melodice :



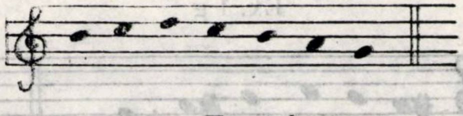
Ex. 1 a

Această formulă — variată ritmic, bineînțeles — poate fi întîlnită în folclorul românesc în genurile : *colind*, *cîntec de leagăn*, *bocet*, *baladă* și *cîntec propriu-zis* [27], dar se întîlnește și în cîntările ante- și postchrysantice [28].

Subliniem încă o dată că *formula melodică* nu este legată neapărat de o anumită zonă a scării muzicale, după cum nu este legată, în general, de un anumit eh. Ea poate fi întîlnită, circulînd la diferite înălțimi, în cuprinsul scării muzicale, al modului, după cum poate fi întîlnită circulînd în ehuri diferite. Este adevărat că nu toate circulă la fel de mult dar — uneori puțin variate — le putem întîlni în mai toate genurile, ca și în mai toate ehurile, cum este cazul cu această formulă.

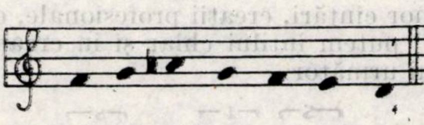
Cele afirmate mai sus rămîn valabile, în bună măsură, și pentru celelalte formule melodice pe care le vom prezenta.

Iată cîteva exemple :



[29]

Ex. 1 b



[30]

Ex. 1 c

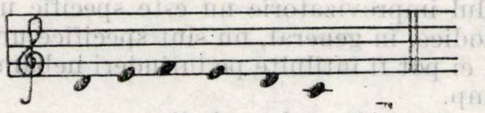
---

[27] Vezi Nelu Ionescu, *Luci, soare, luci*, București, 1981, nr. 46 ; Sabin V. Drăgoi, *303 colinde* ..., Craiova, 1930, nr. 235, 256 ; B. Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde (Weichnachtslieder)*, Wien, 1935, nr. 62, e, v, cc ; G. Breazul, *Patrium Carmen* ..., Craiova, 1941, p. 244 ; M. Vulpescu, *Cîntecul popular românesc*, București, 1930, p. 52 ; Gh. Ciobanu și Vasile D. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, București, 1962, nr. 18, 88, 89, 100, 175, 181, 185. Arhiva I.E.F. : Fgr. 4963 c., 9080 b, 9674 c, 9971 b, 9990 a.F.a. nr. 392, 3198, 3735.

[28] J. D. Petresco, *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest, 1967, p. 231 și 238 ; Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumănească*, I. *Catavasier*, București, 1981, p. 257, 260, 261. Macarie Ieromonahul. *Anastasimatariu bisericesc* ..., p. 20, 79, 94 ; A. Pann, *Noul Anastasimatar* ..., p. 16, 33, 34, 35 ; Neagu Ionescu și Nae Severeanu, *Anastasimarul. Irmologhionul și Gramatica muzicii bisericești*, București, 1897, p. 205, 225, 247, 249, 251, 252 ; Protosinghelul Victor Ojog, *Anastasimatarul Sf. Monastiri Neamțu*, Editura și Tiparul Sf. Monastiri Neamțu, 1943, p. 3, 13, 19, 21, 28, 30, 31.

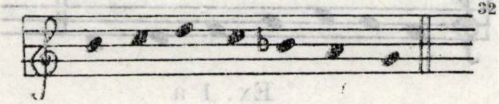
[29] Steluța Popa, *Obiceiuri de iarnă. Folclor muzical din repertoriul copiilor. Tipologie muzicală.* Colecție de cîntece (Colecția națională de folclor), București, 1981, nr. 82.

[30] Gh. Ciobanu și V. D. Nicolescu. *200 cîntece și doine* ..., nr. 29.



[31]

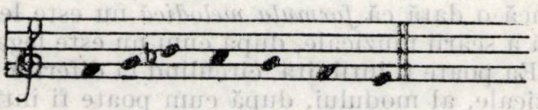
Ex. 1 d



[32]

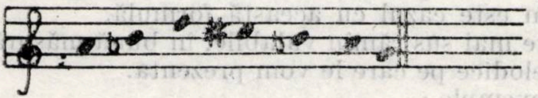
Ex. 1 e

Dăm şi cîteva exemple din muzica psaltică, altele decît cele de mai sus, în care prezintă alte structuri :



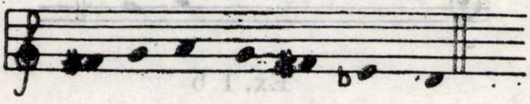
[33]

Ex. f



[34]

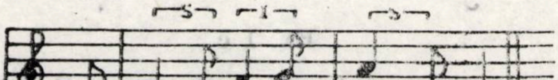
Ex. 1 g



[35]

Ex. 1 h

Începuturile unor cîntări, creaţii profesionale, circulă la fel de mult. Asemenea ,,formule'' putem întîlni chiar şi în creaţiile populare. Acesta este cazul exemplului următor.



Ex. 2

Fragmentul reprezintă începutul unui cîntec patriotic românesc care s-a cîntat pe timpul revoluţiei din 1848, dar care circulase cu peste un deceniu în urmă pe versurile poetului român Grigore Alexandrescu [36].

---

[31] *Ibidem*, nr. 74.

[32] S. V. Drăgoi, *303 colinde* cu text şi melodie. Culese şi notate de . . ., Craiova, 1931, nr. 17, 32.

[33] I. Popescu-Pasărea, *Calavasier* . . ., Bucureşti, 1908, p. 4, 48.

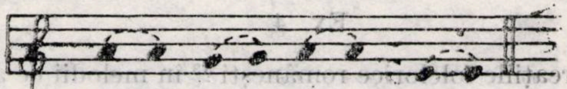
[34] Anton Pann, *Rînduiala Sfintei şi Dumnezeeştei Liturghii*, Bucureşti, 1847, p. 6, 20.

[35] Neagu Ionescu şi Nae Severeanu, *op. cit.*, p. 225.

[36] [Gh. Ciobanu], *Anton Pann. Cîntece de lume* . . ., Bucureşti, 1955, nr. 114.

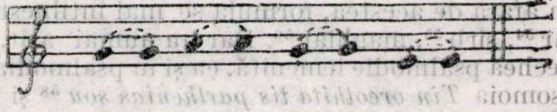
Acest început îl mai întîlnim la români [37] în : *Repertoriul copiilor, Repertoriul pastoral, Baladă, Cîntecul de stea, Cîntecul propriu-zis, Dans, Romanță, Cîntec patriotic.* Manuscrisele muzicale păstrate ne oferă exemple și din creațiile profesionale mai vechi [38]. Același „început" mai poate fi întîlnit însă — în folclor sau în creațiile profesionale — la bulgari [39], maghiari [40], cehi [41], germani [42], italieni [43], francezi [44], ucrainieni [45], sîrbi [46], din cele ce știm pînă acum.

De o răspîndire și mai mare — în timp cå și în spațiu — s-a bucurat și se bucură formula următoare, care a servit deseori ca suport melodic unor cîntece din lumea copiilor — sau create pentru aceștia — dar și pentru necesitățile spirituale ale oamenilor de diferite vîrste.



Ex. 3 a

ca și



Ex. 3 b

Ambele formule circulă aproape la fel de mult în folclorul românesc [47], putînd fi aflate în genurile : *Cîntece și jocuri de copii, Cîntece de leagăn, bocete, Colinde, Hora lungă, hăulit.*

---

[37] Vezi Virgil Medan, *Folclorul copiilor*, Cluj-Napoca, 1980, p. 5, 34 : Tatiana Găluşcă, *Mocanii. Un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, în *Anuarul Arhivei de folklor*, publicat de I. Mușlea, Sibiu, 1934, p. 17 ; [Al. Amzulescu și Gh. Ciobanu], *Vechi cîntece de viteji*, București, 1956, p. 83, 92 ; Gh. Cucu, *200 colinde populare* ... București, 1936, nr. 150 ; N. Lungu și Gr. Magiari, *Carte de muzică.* Solfegii și cîntece pentru clasa a IV-a secundară ..., București, 1936, p. 37 ; Arh. I.E.F., Fgr. 105 d, F.a. nr. 350 ; G. Breazul și S.V. Drăgoi, *Carte de cîntece pentru clasa a III-a a liceelor industriale și comerciale*, Craiova, f.a., p. 54 ; „Izvorașul", an V, nr. 1, sept. 1923, p. 3 ; E. Moldoveanu, *Folclor muzical din Scornicești*, București, 1980, nr. 150 ; D. Vulpian, *Poezia populară pusă în muzică — „Romanțe".* Voce și piano, vol. III, București, 1897, nr. 144 ; T. Popovici, *Carte de cîntece.* Partea I, Sibiu, 1935, nr. 117 ; Mia Barbu, *150 romanțe*, București, 1971, nr. 114 ; Mircea M. Ștefănescu, *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc*, București, 1974, p. 222 ; N. Saxu și G. Breazul, *Cîntece românești pentru școlile primare*, București, 1943, p. 60.

[38] Ch. J. Bernstein, *Inima română* (Fantezie națională) pentru pianoforte, op. 65, Iași, f.a. Alte exemple, printre care și Imnul sionist, Hatikwa, vezi în G. Breazul, *Patrium Carmen* ..., p. 145–152.

[39] K. Černušanov, *Makedonski narodni pesni*, Sofia, 1956, p. 326.

[40] Kodály Zoltán, *A magyar népzene*, Budapest, 1969, p. 102, 262, 442, 455.

[41] Fr. Smetana, *Mein Vaterland.* (Mâ blast ...), Leipzig, f.a., p. 5–7.

[42] *Kern Lieder für die Volkschule* ..., Leipzig, f.a., p. 7.

[43] Vezi V. Tomescu, *Musica daco-romana*, București, 1978, p. 325.

[44] M. Emmanuel, XXX *Chansons bourguignonnes* ..., Paris, f.a., nr. XXVII.

[45] *Narodni pesni na slova Tarasa Sevcenka*, Kiiv, 1961, p. 78, 89, 146, 154 ; *Ukrainski narodni romansi* ..., Kiiv, 1961, p. 131, 149, 179, 181, 192, 206,, 299, 312, 380.

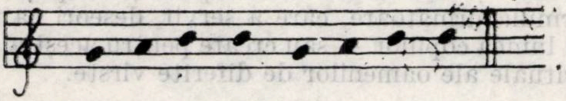
[46] *Album. Cent danses nationales serbes*, Belgrade, f.a. nr. 21.

[47] V. Medan, *Folclorul copiilor* ..., p. 225, 343, 429 ; N. Saxu și G. Breazul, *Cîntece românești pentru școlile primare* ..., p. 17, 18, 19 ; Nelu Ionescu, *Luci, soare, luci* ..., nr. 241, 248, 251, 254, 468, 492, 516, 737, 925, 926, 1110, 1166, 1385, 1572, 1736, 1764, 1827 ; Steluța Popa, *Obiceiuri de iarnă* ..., nr. 103, 104 ; G. Breazul, *Patrium Carmen* ..., p. 176, 181 ; N. Saxu și G. Breazul, *Cîntece românești pentru școlile primare* ..., p. 21 ; Arh. I.E.F., f.a., 605, 1982 ; Fgr. 716, 2028 a, 5982.a, 5984 a, 7101 a ; Mg. 2958 I t ; B. Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* ..., nr. 23 g ; G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești* ..., vol. I, București, 1981, p. 461, 462, 313.

Formula de la *3a*, dar mai extinsă prin repetarea unora dintre sunete, pentru a cuprinde întregul vers — a fost culeasă, încă în anul 1633, de la un trib din Canada și republicată de F. J. Fétis [48].

În ceea ce privește formula de la *3b*, ea s-a bucurat de o circulație mai mare : francezi [49], germani [50], maghiari [51], fiind întîlnită chiar și în cîntările Veda, din India [52].

Mai menționăm încă o formulă melodică, a cărei vechime pare să fie și mai mare, cel puțin ca atestare :



Ex. 4

Se întîlnește în creațiile folclorice românești [53] în melodii ce aparțin genurilor : *Cîntec de leagăn*, *Rit de seceră*, *Colind*, *Cîntec propriu-zis*, *Dans* și *Cîntec de dans*. În afară de acestea, formula se mai întîlnește de asemenea în folclorul bulgar [54], sîrb [55], maghiar [56]. Dar nu numai atît, ci formula a fost întîlnită în vechea psalmodie iemenită, ca și în psalmodia gregoriană [57], precum și în prosomoia *Tin oreothita tis parthenias sou* [58] și în coralul protestant [59], iar Sabolcsi Bence o menționează la turci, armeni, ruși, turci, armeni, italieni [60].

---

[48] F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, I, Paris, 1869, p. 15.

[49] Arthur Rossart, *Rondes enfantines, berseuses, jeux et empros, en patois jurassien*, Zürich, 1910, p. 231, 233.

[50] Maria Kühn, *Alte deutsche Kinderlieder. Reime, Scherze und Singspiele zum Tie mit Melodien*, Leipzig, (1897 ?), p. 154, 155, 167, 168.

[51] *Gyermekjátékok* (Jocuri de copii). A magyar népzene tara. A magyar tudományes Akademia meg bizásábol. Szerkestette Bartók Béla es Kodály Zoltan, vol. I, Budapest, 1951, nr. 222.

[52] Dr. Erwin Felker, *Die indische Musik der wedischen und der klassischen Zeit*, Wien, 1912, p. 24.

[53] S. Popa, *Obiceiuri de iarnă* ..., nr. 32 ; T. Popovici, *Carte de cîntece*, partea I, ..., nr. 41 ; Gh. Ciobanu și V. D. Nicolescu, *200 cîntece și doine* ..., p. 23 ; I. R. Nicola, Ileana Szenik și Tr. Mîrza, *Curs de folclor muzical*. Partea I, București, 1963, nr. 134 ; S. V. Drăgoi, *303 colinde* ..., nr. 248 ; G. Breazul, *Colinde*..., București, 1938, nr. 62 („Cartea satului" 21) ; B. Bartók, *Melodien der rumänischen Kolinde* ..., nr. 21 a, 26 a ; Arh. I.E.F. : F.A., nr. 143 ; Fgr. 10618 a ; Mg. 1755 b ; B. Bartók, *Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor*, București, 1913 ; nr. 231, 233, 234, 236, 241, 279 ; Apostol D. Culea, *Datini și muncă*. Vol. I și II, București, 1945 : (I) 242, 250, 268 ; (II) 731 ; „Izvorașul", an III, nr. 9—12, 1922, p. 4 ; Emil Riegler-Dinu, *Das rumänische Volkslied*, Berlin, 1940, nr. 108, 109, 110.

[54] K. Černušanov, *Makedonski narodni pesni* ..., p. 439.

[55] M. A. Vasiljević, *Narodne melodije Crne Gore*, Beograd, 1965, nr. 271, 280, 437.

[56] Béla Bartók, *Das ungarische Volkslied*, Berlin und Leipzig, 1925, nr. 2, 16, 59 ; Z. Kodály, *A magyar népzene*, Budapest, 1969, nr. 88, 92, 127, 162, 164, 174, 176, 274, 399.

[57] Atît G. Breazul (*Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, București, 1977, 344—345), cît și Egon Wellesz (*A History of Byzantine Music and Hymnography* ..., p. 36—37) reproduc, după A. Z. Idelsohn (*Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen*, Z. M.W. IV, 1921—1922, începutul cîte unei cîntări în care este prezentă formula melodică în discuție. Ceva mai mult, C. Breazul mai dă, în *op.cit.*... (p. 342—343), o melodie din Pentateuch (babilonică) și un kyrie eleison, după același A.Z. Idelsohn, în care găsim formule melodice foarte apropiate.

[58] A. Pann, *Noul Anastasimatar* ..., p. 90 ; J. Lampadarios, *Anastasimatárion argòn kai sýntomoi* ..., p. 128—129 (Tin oraiothita ...).

[59] *Evanghelisches Gesangbuch für Elsass-Lothringen*, 1907, 491 (x).

[60] Szabolcsi Bence, *A zene története*, Budapest, 1950, p. 131, nota 16.

Iată, aşadar, că formulele melodice pot fi întîlnite circulînd în cele mai neaşteptate locuri şi genuri de cîntare. Faptul devine de înţeles dacă ne gîndim că, aşa cum în vorbire nu se folosesc decît în cazuri rare — în exclamaţii, de pildă — sunete izolate, ci cuvinte prin intermediul cărora se exprimă noţiuni, tot aşa şi în muzică nu se folosesc sunete izolate, ci grupuri, ansambluri de sunete care reprezintă un tot, cu o anumită semnificaţie pentru colectivitatea umană care le foloseşte. Aceste ansambluri de sunete reprezintă, cel mai adesea, ceea ce noi numim formule melodice. Acestea pot fi întîlnite mai peste tot unde omul social foloseşte cîntarea în anumite scopuri.

Mai trebuie să mai avem în vedere că pentru marea circulaţie a „formulelor melodice", oricît de simplă va fi fost, muzica primelor începuturi trebuie să fi fost turnată, totuşi, în anumite tipare. Se acceptă, în general, că muzica a fost pusă de la început în slujba omului prin intermediul magiei şi a religiei. Dacă este aşa, nu se poate concepe, de pildă, că magicianul, care folosea diferite „tipare" sau „formule melodice", le schimba de fiecare dată linia melodică sau valoarea în timp a silabelor ce pronunţa, ci totul trebuie să fi căpătat o formă stabilă, care să fi devenit — cu alte cuvinte — *o formulă*. Marea răspîndire a acestora ni se pare că grăieşte suficient de mult. Deci, încă de la începuturi, muzica — atît cea folosită în cult cît şi cea folosită de colectivitate pentru anumite scopuri — trebuie să se fi prezentat organizată în *formule* care erau mai uşor de reţinut, şi poate chiar mai bine înţelese atît de slujitorii cultului, cît şi de cei ce participau la practicarea acestuia. O dată apărute, aceste formule s-au transmis din generaţie în generaţie, devenind un bun al întregii colectivităţi umane şi fiind utilizate, după cum am arătat, pînă în timpul de faţă.

CONTRIBUȚII DOCUMENTARE LA BIOGRAFIA LUI ILARION COCIȘIU

TITUS MOISESCU

Una dintre figurile luminoase ale muzicologiei românești — a cărei activitate s-a concentrat cu precădere spre cultura muzicală populară — este și aceea a lui Ilarion Cocișiu, profesor, muzicolog și publicist al epocii noastre contemporane. A trăit doar 42 de ani — prea puțini pentru a desăvîrși o operă muzicologică prefigurată în suita de lucrări rămase în manuscris sau publicate postum—însă îndeajuns spre a ne întări convingerea că acest atît de pasionat și neliniștit cercetător a fost unul dintre cei mai vrednici reprezentanți ai folcloristicii muzicale românești, născut, nu făcut, spre a pătrunde adînc în specificul creației anonime populare și a evidenția, cu un fin spirit de analiză, elementele definitorii ale acestei arte. În puținele pagini biografice și de exegeză ce i-au fost dedicate [1], sînt reliefate doar cîteva din contribuțiile acestui subtil muzician la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești. Iată de ce — avînd la dispoziție un număr important de documente, păstrate în arhiva familiei [2] — ne încumetăm a prezenta aici cîteva elemente biografice trecute cu vederea, dar și a corecta pe cele eronate, ce s-au strecurat în circuitul publicistic din nebăgare de seamă. De asemenea, din fondul de scrisori inedite, păstrate în aceeași arhivă de familie, vom extrage cîteva fragmente ce vor avea darul de a evidenția faptele de cultură ale acestui neobosit muzician, ce s-a situat permanent în fruntea generației sale de exploratori ai artei anonime populare românești.

La 11/24 august 1910, în fosta comună Retișdorf, comitatul Tîrnava Mare — astăzi comuna Retiș, județul Sibiu — s-a născut Ilarion, fiul lui Emilian Cociș și al Silviei Cociș, de naționalitate română și de religie greco-ortodoxă. În satul natal a absolvit patru clase primare (1917—1921), după care părinții l-au trimis la Sibiu, ca elev al Școlii normale „Andrei Șaguna" din localitate (1921—1928). Pînă în clasa a VII-a — ultima din acea vreme a Școlii normale — Ilarion a purtat numele de familie Cociș, așa cum de altfel îl vedem menționat în toate actele școlare, ca după aceea să iscălească permanent Cocișiu. Numai Constantin Brăiloiu, viitorul său

---

[1] Tiberiu Alexandru, *Cuvint inainte* la Ilarion Cocișiu, *Cintece populare românești* (ediție postumă), București, Editura Muzicală, 1960, 1963, 1966 ; Ovidiu Birlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974 ;Tiberiu Alexandru, *Ilarion Cocișiu — pasionatul folcloristicii*, în Iosif Sava, *Amintirile muzicienilor români*. Dialoguri, evocări, confesiuni. București, Editura Muzicală, 1982 ; Emilia Comișel, *Notă biografică* la Ilarion Cocișiu, *Cintece de seceriș*, studiu publicat în *Studii și comunicări*, IV, Sibiu, Asociația folcloriștilor și etnografilor, 1982 ; Iordan Datcu, *Dicționarul folcloriștilor*, II, București, Editura Litera, 1983 ; Ovidiu Bîrlea, *Efigii*, București, Editura Cartea Românească, 1987.

[2] Aducem mulțumirile noastre și pe această cale soției muzicianului, Ludmila Cocișiu, care ne-a pus la dispoziție materialul documentar necesar întregirii acestei lucrări.

REF, tom 35, nr. 5—6, p. 343—358, București, 1990

profesor, va continua să-l numească Cociș, după cum vom vedea în corespondența adresată de acesta tînărului student la conservator și colaborator al Arhivei fonogramice. La Școala normală din Sibiu, Ilarion l-a avut ca profesor și pe Timotei Popovici, cel care a sesizat din capul locului talentul muzical al tînărului său elev, îndemnîndu-l adesea să se dedice artei muzicale, să se apropie de muzica populară, să culeagă și să noteze chiar cîntecele specifice regiunii sale natale. Cu Timotei Popovici, primul său maestru de muzică, Ilarion Cocișiu va păstra un contact permanent pînă în ultimii ani ai vieții.

În luna iunie 1928 susține examenul de capacitate pentru învățător, fiind clasificat întîiul din 35 de elevi prezenți la examen. După ce a funcționat două luni ca învățător în comuna Bârghiș, județul Tîrnava Mare (1.VIII.1928–1.X.1928), a fost numit maestru suplinitor de muzică la Avrig — Sibiu, unde a rămas doar pînă în martie anul următor.

În toamna anului 1929, Ilarion Cocișiu a fost admis ca student la Conservatorul de muzică și artă dramatică din București, fiind primit în anul doi la teorie și solfegiu și în anul întîi la armonie. I-a avut ca profesori, printre alții, pe Ioan D. Chirescu (teorie și solfegiu), I. Nonna Otescu (armonie), George Breazul (enciclopedie și pedagogie), Constantin Brăiloiu (folclor și istoria muzicii), Dimitrie Cuclin (forme muzicale, estetică).

Venind în București, Ilarion Cocișiu a adus cu sine două colecții de melodii populare, realizate de el în anii anteriori (1928–1929): una, de peste 200 de cîntece populare, pe care a predat-o Direcției artelor din Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor, și alta, de 110 cîntece, predate Arhivei Societății Compozitorilor Români, unde, după cum însuși mărturisește, a lucrat ani îndelungați fără salariu și fără plata culegerilor făcute ulterior, decît cu despăgubirea cheltuielilor de drum, pînă în 1941 [3].

Primele sale realizări în domeniul muzicii populare nu puteau să rămînă neobservate profesorilor Conservatorului din București, interesați, la rîndul lor, de această creație anonimă populară. S-ar părea că cel dintîi a fost George Breazul, care i-a cerut lui Ilarion Cocișiu să-i facă cunoscut, în scris, obiceiul de a colinda și obiceiurile la mort din comuna sa natală, Retișul. În două lungi scrisori (1.I.1931 și 2.III.1931), tînărul folclorist reconstituie aceste două momente din viața satului transilvan, neomițînd nici un amănunt, cît de mic, de teama ca nu cumva acesta să semnifice în realitate ceva important. Nu ocolește imaginile metaforice („În zorii zilei femeile din familia celui dispărut merg și tămîiază mormîntul și se bocesc timp îndelungat pe pămîntul proaspăt săpat, udat de rouă și de lacrimi"), nici fatalismul țăranului împăcat cu soarta („Munca de dimineața pînă seara și gîndul că toți murim fac pe țăran să se împace cu soarta, și dacă vorbești cu el după un timp oarecare despre cel dispărut, nu fără durere îți spune: „Și-a făcut rîndul! Toți trebuie să ni-l facem!") [4]. Sînt două evocări revelatoare pentru ceea ce va deveni, în viitorul apropiat, studentul Ilarion Cocișiu.

Constantin Brăiloiu l-a cunoscut și i-a intuit înclinația către muzica populară la cursul de folclor, încercînd să și-l apropie și să-l coopteze la

---

[3] Ciorna unui *Memoriu în legătură cu procesul intentat de către Comitetul pentru Artă fostului director al Institutului de Folclor H. Brauner și în care subs., Ilarion Cocișiu, sînt inculpat* — păstrată în arhiva familiei.

[4] George Breazul, *Scrisori și documente*, vol. I. Ediție îngrijită și adnotată de Titus Moisescu. Prefață de Gheorghe Firca. București, Editura Muzicală, 1984 (nr. 305 și 313).

Arhiva fonogramică a Societăţii Compozitorilor Români : ,,Iubiţi părinţi. . . întîmplarea face ca şi anul acesta să-mi amîn sosirea. Dl. prof. Brăiloiu mi-a spus să stau încă două săptămîni să lucrez la Societatea Compozitorilor, să mă înveţe cum să lucrez la culegerea cîntecelor şi să aştept să repare aparatele, pentru ca să iau şi eu unul la plecare. N-am putut să-l refuz, mai ales că s-a oferit să-mi plătească pe acest timp masa şi casa. . . stau în folosul meu şi nu pierd nimic" (14.VI.1931)[5]. Acesta ar fi, se pare, primul document care atestă strînsa colaborare ce s-a stabilit între C. Brăiloiu şi Ilarion Cocişiu.

În septembrie 1931, Ilarion Cocişiu se afla la unchiul său din comuna Crînceşti, judeţul Bihor, înregistrînd cîntece populare cu fonograful, atît în perimetrul acestei comune, cît şi în satele vecine, Sitani şi Corbeşti (colinde, doine, hore, descîntece etc.)[6]. Pe unele din ele le-a publicat în revista ,,Albina", al cărei colaborator permanent a fost mai bine de şapte ani (1934—1940). Aici, la Crînceşti, a primit o scrisoare de la prietenul său Achim Stoia, din comuna Mohul — Sibiu, care-l anunţă că a fost la Blaj cu fratele său Octavian Stoia şi cu Petre Gherman, unde au făcut o culegere bună de vreo 34 de colinde, o *Mioriţă*, cîntece de clacă, jocuri, înregistrînd în două zile 14 cilindri mari. În legătură cu diferenţa de liceu — o chestiune de interes comun, care i-a frămîntat vreo doi-trei ani — n-a aranjat încă nimic (3.IX.1931). În aceeaşi situaţie se afla şi alt coleg al lui Cocişiu, Dumitru Eremia, care-i scria mai tîrziu din Sibiu (12.IV.1932) şi-l interoga stăruitor : ,,Cu examenul de diferenţă ce se aude ?"

Pentru a-şi asigura într-o oarecare măsură existenţa materială, Ilarion Cocişiu a trebuit să accepte, din toamna anului 1931, un post de cîntăreţ bisericesc şi de dirijor de cor, la Biserica Sf. Vineri Nouă din Bucureşti, post pe care-l va păstra tot timpul studenţiei.

În septembrie 1932 a plecat din nou în Bihor, pentru culegeri de cîntece cu fonograful. Abia în primăvara anului 1933 Ilarion Cocişiu a dat examenul de diferenţă, echivalîndu-şi astfel diploma de absolvent al Şcolii normale cu aceea de liceu, iar în iunie acelaşi an a trecut şi examenul de bacalaureat : ,,Iubiţi părinţi. . . După ce termin la Societate de lucru, primul drum îl fac spre casă. E vorba să lucrăm la Făgăraş, şi în acest caz vin cu dl Brăiloiu pe la noi pe acasă. Dînsul, după cît am înţeles din scrisori, e tot bolnav, şi de aceea mă tem că şi la vară, tot greul muncii o să cadă în sarcina mea. . . Îi scriu acum şi d-lui Timotei, pentru că şi lui îi face plăcere că am trecut bacalaureatul, pentru că acum nu mai poate zice nimeni că am numai şcoala normală. . . Dintre toţi cîţi am dat diferenţa (Stoia şi alţi prieteni), numai eu m-am supus şi am luat bacalaureatul". (Scrisoare către părinţi — din 5.VI.1933.)

Ilarion Cocişiu a făcut serviciul militar la artilerie, cu gradul de caporal T.R. În ianuarie 1934 se afla sub arme (s-ar părea, la Curtea de Argeş), cînd a primit o scrisoare de la Harry Brauner (2.I.1934), prin care acesta îl anunţa : ,,. . . Acum o veste mare : în ziua de 17 februarie va veni Bartók la Bucureşti, unde va sta pînă în 24. Vine pentru un eventual concert şi o conferinţă. Cum dl Brăiloiu ţine să fii şi tu aici la acest eveniment, te întreabă dacă crezi că ai să te poţi elibera la data de mai sus, să vii pînă la București... În legătură cu colindele, îți trimite mai multe lucruri care le începuse în vederea unui „corpus" abandonat. Sunt diverse extrase din colecții... care îți vor fi foarte folositoare... Și acum, dorindu-ți „cătănie cît mai ușoară", te salut prietenește". În februarie 1934, Cocișiu se afla tot sub arme, însă la Sebeș — Alba, unde-i scrie din nou Timotei Popovici (15.II.1934), comunicîndu-i vești din viața artistică a Sibiului, printre care și faptul că a avut loc premiera operetei *Salba de aur* de Gh. Fotino: „Subiect din popor, iar muzica foarte simpatică, compusă în genul cîntecului popular, cu doine și cîntece în genul oltenesc..." Pentru Sibiu, pentru personalitățile locale și mai ales pentru viața artistică a orașului, Ilarion Cocișiu a manifestat un deosebit interes, fapt ce l-a determinat să scrie un articol intitulat: *Despre viața muzicală a orașului Sibiu* — istoric, personalități, asociații, formații artistice, creație etc. — articol păstrat în manuscris în Arhiva I.E.F. (cota 73, dosarul nr. 23).

---

[5] Scrisoare către părinţi (14.VI.1931), păstrată în arhiva familiei.

[6] Ion Bradu, *Remember : Ilarion Cocişiu*, în ,,Vatra", supliment, 1989.

Cu anul 1934 se încheie și perioada de studii a lui Ilarion Cocișiu: în iunie 1934 absolvă mai întîi Seminarul pedagogic universitar „Titu Maiorescu" de pe lîngă Universitatea din București și, o dată cu acesta, și Conservatorul de muzică, dobîndind, la examenele celui din urmă an de studii, media generală 9,66. Certificatul de absolvire, eliberat la 12 ianuarie 1935/no. 309, este semnat de Ion Nonna Otescu, directorul conservatorului.

Și tot din anul 1934 începe colaborarea lui Ilarion Cocișiu cu revista „Albina" din București, care va continua, neîntrerupt, pînă în anul 1940. Numeroase cîntece populare, culese de Ilarion Cocișiu în diverse localități din întreaga țară, au apărut pe rînd în paginile acestui periodic de mare popularitate. Alături de cîntece, Cocișiu publica adesea și cîte un scurt articol de popularizare, pe diverse teme folclorice, cum sînt următoarele: *Să ne întoarcem la produsele culturale ale poporului nostru* (27.IV.1934), *Călușarii români la Londra* (26.VII.1935), *Arta populară* (9.VIII.1935), *Viața muzicală a Bucureștilor* (24.V.1935), *Tiberiu Brediceanu* (9.IV.1937 — primul articol biografic dedicat muzicianului bănățean, deloc citat în bibliografiile și lexicoanele noastre), *Culegerea cîntecelor populare* (25.II.1938), *Tarafuri gorjene* (25.II.1938), *Mihai Eminescu și literatura populară* (14.VII.1939) etc. Cîntecele populare publicate în „Albina" au fost adunate și selecționate mai tîrziu de Tiberiu Alexandru și Maria Siminel-Fusteri în volumul postum *Ilarion Cocișiu — Cîntece populare românești*, tipărit de Editura Muzicală din București în mai multe ediții (1960, 1963, 1966), însoțit fiind de un *Cuvînt înainte* semnat de Tiberiu Alexandru (date biografice, precizări pe marginea colecției etc.).

După ce și-a dat examenul de capacitate (22 iulie 1935), a fost numit profesor provizoriu la Liceul de băieți din Sighișoara (7 august 1935). Abia peste patru ani, în iulie 1939, a obținut definitivatul, continuîndu-și activitatea didactică la aceeași școală pînă la 1 octombrie 1945, cînd a fost detașat la Liceul „Spiru Haret" din București. În Sighișoara a organizat mai multe formații corale — „Astra" (1936—1940) fiind cea mai importantă — dînd concerte în diverse localități din regiune, ținînd conferințe pe diverse teme din istoria muzicii etc. Contactul cu Bucureștii n-a fost întrerupt, Ilarion Cocișiu continuînd să fie solicitat cu insistență la Arhiva fonogramică a Societății Compozitorilor, iar prin multiple detașări, la Direcția Artelor, la Serviciul Social, la Ministerul Propagandei etc. În toți acești aproape zece ani pe care i-a petrecut la Sighișoara a sperat că va putea să obțină totuși un post stabil în București, pentru a-și desăvîrși activitatea de folclorist în cadru adecvat, activitate care i-a fost cea mai apropiată şi pentru care dispunea de calităţi deosebite. Nu l-a ajutat nimeni, n-a găsit audienţă nici la cel în care a investit întregul capital al nădejdilor sale, Constantin Brăiloiu. Abia mult mai tîrziu a putut să pătrundă în locaşul speranţelor sale, dar numai pentru puţini ani.

Continuă să colaboreze la diferite ziare şi reviste din Bucureşti şi provincie cu articole de popularizare sau de strictă specialitate. În „Izvoraşul", de pildă, i-au apărut trei articole : *Bucureştii, centru folcloric* (1936, nr. 1), *Rolul cîntecului în viaţa ţăranului* (1936, nr. 4), *Arhiva fonogramică a compozitorilor români. Culegerea muzicii populare* (1936, nr. 7—8).

În „Sociologia românească" i-a apărut studiul *Despre răspîndirea geografică a unui cîntec de stea* (1938, nr. 10—12, şi, în extras, în 1939), considerat a fi, la noi, prima monografie asupra unui tip melodic, în cuprinsul căreia sînt prezente numeroase consideraţii metodologice [7].

La „Naţiunea" — ziar de informaţie, atitudine şi reportaj, aflat sub direcţia lui G. Călinescu — Ilarion Cocişiu este legitimat (15.VII.1947) în calitate de cronicar muzical.

Ţine conferinţe în diverse săli din Bucureşti şi provincie, abordînd teme de un larg interes muzicologic (*Muzica în marile epoci de cultură* — în sala Dalles).

Constantin Brăiloiu îl solicita permanent pe Ilarion Cocişiu la Arhiva Societăţii Compozitorilor Români, fie pentru a participa la culegeri, fie pentru a-i organiza şi trimite — cu predilecţie din judeţul Tîrnava Mare — diverşi informatori : „Da, dragă Cociş, ai făcut tot ce se putea omeneşte face, şi în schimb a mers totul bine aici... iţi mulţumesc — adică, ce să-ţi mulţumesc eu? Mulţumi-ţi-ar Domnul,/ Că eu nu ţi-s omul. Acum spre ştiinţă : 1) Tîrnava a mers f.f. bine, tot, mai ales bătrîna... 2) Colda, o minunăţie. Ce mai informatoare !... 3) Oaşul : toată lumea, dacă mi-aduc bine aminte, la înălţime..." (10.X.1937).

În arhiva familiei s-au păstrat mai multe scrisori (15) adresate de Constantin Brăiloiu lui Ilarion Cocişiu şi altor cîteva persoane cu care acesta a colaborat — scrisori interesante pentru cunoaşterea nu numai a raporturilor dintre profesor şi fostul student, acum colaborator de mare audienţă al maestrului şi al Arhivei fonogramice a Societăţii Compozitorilor, dar şi pentru stabilirea unor puncte de reper în evoluţia cercetărilor în domeniul culturii muzicale populare. Date publicităţii, aceste scrisori vor completa patrimoniul epistolar al muzicii româneşti. În cele ce urmează, vom extrage totuşi cîteva fragmente revelatoare pentru evoluţia colaborării celor doi folclorişti.

„Dragă Cociş, îmi pare foarte rău că a fost boală pe la tine. Că au întîrziat lucrările antologiei tîrnăvene, n-ar fi nimic, dar trebuie să luăm înţelegere pentru viitor. Spune cum ai de gînd să faci, că, după cîte ştiu eu, şcoala se sfîrşeşte tîrziu şi sunt temeri ca eu să plec din Bucureşti. Pe Maria Sărac o vom aduce atunci cînd vom începe o prelucrare primă a întregului..." (15.V.1938).

Cocişiu îi devenise indispensabil lui Brăiloiu, în aproape toate acţiunile pe care acesta le angaja în cadrul Arhivei fonogramice : „Sărut mîna, părinte Duma ! În locul acestei scrisori era vorba să vin eu însumi, să te văd la Petroșani, dar în clipa din urmă s-a hotărît altfel... În locul meu te va cerceta elevul meu, prof. Cociș, însărcinat cu a 4-a culegere în Hațeg. Rog din suflet pe Sfinția Ta să-i dai ajutor părintește cum știi să faci, ca să putem ridica un monument frumos bătrînei țări a Hațegului..." (4.VII.1938).

---

[7] Ovidiu Bîrlea, *Efigii*, *loc. cit.*, p. 217.

Și mai cuprinzătoare este scrisoarea următoare : „Dragă Cociș, n-am înțeles tocmai bine cu ce ți-a greșit Tiberiu, dar știu în schimb că nu m-am ținut eu de cuvînt față de tine. Cartea de cl. IV a apărut fără bilețelul plănuit, dar nu este vina mea... Dacă s-ar vinde cele 2000 de cărți la care am mărginit ediția I, voi adăuga, împreună cu însemnarea greșelilor, o listă a culegătorilor. Cred că ai făcut bine că te-ai dus în Mureș, și informațiile tale îmi vor fi de folos cînd voi asculta culegerea. De discuri deocamdată ne vom abține, cred, cel puțin din județele neantologice ; am făcut iama în gologani și comanda de cilindri s-a dus în sapă de lemn. Asta nu înseamnă că lăsăm antologiile în voia Domnului, ci dimpotrivă. Tîrnava-Mare urmează înainte și te rog iarăși să-ți încordezi toate puterile ca s-o dăm gata. Am să copiez articolul tău și-l voi da la o gazetă, nu știu care, dacă Măria sa Hitler ne va îngădui să ne mai ținem și de asemenea fleacuri..." (29.IX.1938).

„Dragă, Cociș Golopenția mi-a arătat ieri articolul care l-ai scris pentru „Sociologia românească". N-am avut răgaz să-l citesc chiar amănunțit dar mi-am putut totuși da seama de cuprinsul lui. Sunt cîteva lucruri despre care aș fi vrut să vorbesc cu tine înainte de tipărire... Mai este ceva. Se apropie 31 decembrie și n-o să mai fie bune biletele de drum de fier. Mă gîndesc că tot din Tîrnava-Mare ar fi bine să mai aducem cîțiva oameni pentru plăci. Te-ai socotit ce s-ar putea face mai lesne sau ce nu poate fi prea mult amînat? Adu-ți aminte și scrie-mi cît mai grabnic" (4.XII.1938).

Într-o altă scrisoare, în care face referiri la sistemul de notare a melodiilor și la definirea cîntecelor de stea, Brăiloiu precizează : „Dragă Cociș... Dacă vei lucra mai departe la colinde, o vom putea scrie cîndva împreună. Lasă-le deoparte, deocamdată. Aștept informațiile tale despre Tîrnava-Mare. Pînă una alta am să înregistrez vreo 2 jocuri. Adu-mi aminte colinda de care spui că trebuie refăcută" (13.XII.1938).

S-au păstrat și cîteva scrisori primite de Cocișiu de la Traian Herseni : „Dragă Domnule Cociș, nu te-am uitat. Ne zbatem să te aducem la București și sperăm că vom izbuti. La vară cercetăm Țara Oltului și vom avea nevoie de d-ta. Cu Arhiva de folclor nu s-a făcut încă nimic. D-ta ești trecut însă pentru detașare, și la Serviciul Social (direcția Stahl) și la Institutul de Cercetări Sociale al României (direcția mea). În orice caz, vei lucra la Institut, nu la Serviciul Social, căci acolo n-ai ce face. Aș vrea să cumpăr un fonograf, ca să nu mai depindem de nimeni. Zilele acestea se va hotărî și chestiunea d-tale. M-aș bucura să te avem printre noi" (1.III.1939).

Detașarea nu a fost posibilă, din cauză că Ministerul nu a aprobat-o, așa că Ilarion Cocișiu va rămîne în continuare la Sighișoara. Aici va primi o scrisoare de la Anton Golopenția : „Dragă Cocișiu, cred că ai primit exemplarele din numărul nou al „Sociologiei". Care ți-e gîndul cu extrasele?... Florea Florescu mi-a prezentat o înfățișare interesantă a unei înmormîntări de la Cuhea. Ce zici despre ideea publicării concomitente a ei cu înmormîntarea din Hațeg, pe care ți-am restituit-o?" (16.III. 1939).

O telegramă trimisă de C. Brăiloiu lui Traian Herseni (la 10.VIII. 1939), la Școala superioară țărănească din Făgăraș, este de asemenea revelatoare : „Rog trimiteți Cocișiu București luni dimineața. Urmează scrisoare. Mulțumiri".

Încă nu știm pentru ce a fost necesară o atît de urgentă chemare a lui Cocișiu la București.

Dintr-o circulară a Ministerului de Interne către prefecturile județene (19.XII.1939) aflăm componența colectivului de folcloriști ai Arhivei Societății Compozitorilor Români admiși pentru culegeri de cîntece populare cu ajutorul fonografului și al aparatului de fotografiat : Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocișiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Constantin Bugeanu și Gheorghe Ciobanu. Se recomanda autorităților administrative județene să nu facă dificultăți acestor persoane în îndeplinirea misiunilor încredințate.

„Dragă Cocișiu — îi scria Timotei Popovici — îți mulțumesc pentru colindele trimise. Ca melodii, toate sînt bune... ca armonizare și prelucrare, în general bune... Îți voi scrie mai amănunțit..." (14.XII.1939). Desigur că Timotei Popovici se referea la *Colindele din Ardeal*, culese și armonizate de Ilarion Cocișiu și tipărite la București, în anul 1940.

După culegerea din Țara Oltului, Paula Herseni îi scria : „Dragă domnule Cocișiu, te rog fii bun și trimite-ne cît mai curînd cu putință o listă a satelor cercetate de d-ta în Țara Oltului, indicînd și problemele pe care le-ai cercetat. Herseni ar vrea să aibă, pe cît se poate, cînd se va întoarce, un inventar al materialului strîns" (15.XII.1939).

În perioada 27.XI.1940—8.III.1941, Ilarion Cocișiu a fost detașat la Arhiva fonogramică a Ministerului Educației Naționale, Cultelor și Artelor, spre a face, împreună cu E. Giurgiuca, un inventar al materialelor aflate în arhivă și a proceda la noi înregistrări [8]. Cu minuțiozitate și obiectivitate, cei doi au verificat întreaga arhivă, consemnînd concluziile într-un proces-verbal înaintat ministerului. În referatul său, Ilarion Cocișiu a comunicat ministerului că între 1 și 8 ianuarie 1941 a întreprins o campanie de culegere în județele Tîrnava Mare și Tîrnava Mică, culegînd 180 de melodii cu fonograful, notînd altele direct, făcînd fotografii și fișe, totul pe cheltuială proprie. Peste cîteva luni, în mai 1941, Ilarion Cocișiu a fost trimis de Fundația Culturală Regală în lagărele de prizonieri aflători în România pentru culegeri de folclor.

Obținînd o bursă de la ministerul Educației Naționale, Ilarion Cocișiu a plecat la Viena, fiind înmatriculat ca student ordinar la Facultatea de filozofie a universității vieneze. A urmat cursurile de Știința muzicii și folclor, susținînd examenele a patru semestre, în perioada anilor 1942—1943. Pentru a fi obținut titlul de doctor, trebuia să absolve șase semestre. Deși i s-a aprobat concediu pentru studii în continuare, Cocișiu n-a susținut și examenele ultimelor două semestre.

Și la Viena, în septembrie 1942, a primit o radiogramă de la Brăiloiu : „S-au trimis devize telegrafic. Cum primești banii, pleci în țară. Ești numit seminar pedagogic București"(14.IX.1942). Inutilă chemare — tot la Liceul de băieți din Sighișoara va continua să funcționeze !

În toamna anului 1943, C. Brăiloiu a plecat în Elveția, fiind numit consilier tehnic la Legația Română din Berna ; trecînd apoi la Geneva, a înfiinţat, împreună cu Eugène Pittard, directorul Muzeului de etnografie, Arhiva internaţională de folclor. Colaborarea lui Ilarion Cocişiu cu Brăiloiu s-a întrerupt. Abia din martie 1946 ne-au rămas cîteva detalii — ecouri ale vechii colaborări — într-o scrisoare a lui Ilarion Cocişiu către profesorul său, păstrată în copie în arhiva familiei. Deşi obţinuse o detaşare la Liceul „Spiru Haret" din Bucureşti, Cocişiu continua atunci să fie titularizat la Sighişoara. Iată ce-i scria el lui Brăiloiu :

---

[8] George Breazul, *Scrisori și documente*, vol. I, *op. cit.*, scrisoarea nr. 1092.

Bucureşti, 5.III.1946

„Dragă Domnule Profesor,

Nu v-am scris pînă acum, mulţumindu-mă să aflu ştiri de la Dvs. prin Tiberiu şi să-i spun lui cîte ceva ce cred că face să aflaţi. Acum profit de venirea d-lui Zahirnic la Congresul YMCA, pentru ca să vă povestesc unele lucruri pe care desigur le-aţi aflat.

Încep — ca orice om egoist — cu mine. Pînă anul trecut, de la întoarcere, am fost concentrat. O dată scăpat de cătănie, i-am rugat pe cei de la Fundaţie să mă detaşeze. Am făcut o cerere căreia, chiar dacă i-au dat curs, n-au sprijinit-o.

În vară, le-am spus din nou că vreau să vin în Bucureşti, în orice combinaţie, şi să conteze pe mine la detaşări. De asemenea, am prevenit pe cei de la Societate şi pe Tiberiu în special, şi-n repetate rînduri, că pentru anul în curs nu mai rămîn la Sighişoara, ci mă voi muta la Bucureşti. Spre marea mea surpriză, după o săptămînă de la ultimele discuţii, aflu că Arhiva a trecut la Fundaţie pe 3 ani, cu personal, iar eu n-am fost prevăzut, nici din partea Societăţii şi nici dintr-a Fundaţiei. Desigur, numai bucuros nu puteam fi. Într-o convorbire cu Neamţu şi cu Harry, mi s-a dat a înţelege cam cum aş putea lucra cu ei şi ce gînduri au pentru viitor.

Eu am rămas însă tot pe dinafară şi am îngrămădit în mine de-atunci atîtea mîhniri, văzînd cum se denaturează anume înfăptuiri din trecut şi cum se ascunde adevărul în legătură cu alcătuirea Arhivei ; şi aceasta numai pentru preamărirea unora (asta de moment !), ca apoi să poată fi înfăptuite alte şi alte lucruri în viitor, ce nu mă pot deloc bucura.

Scriu cam confuz, însă ştiu că mă veţi înţelege. Arhiva are aproape zilnic vizitatori de seamă, care află de marile înfăptuiri ale lui Harry, cu ajutorul cîtorva colaboratori, între care Dvs. şi eu nu figurăm. Iar în ce vă priveşte, se mai strecoară unele lucruri în scop de creare a unei anume atmosfere. Pînă acum a lucrat Emilia cu Paula, zilnic. Emilia a născut un băiat, acum o săptămînă, şi de 4 zile s-a îmbolnăvit grav, încît era să o pierdem. Azi, îmi spune d-ra Bogosian, şi-a revenit, i-a scăzut temperatura la 38, şi sperăm să se îndrepte.

Paula lucrează la *Antologia cîntecului românesc* pe discurile noastre, urmînd ca să-şi tipărească în grabă cartea la Editura de Stat, tot prin Harry. În ce mă priveşte, i-am spus că nu sunt de acord, din mai multe puncte de vedere, cu publicarea din partea ei a acestei lucrări, şi — nu ştiu cît am făcut de rău spunînd — că nici Dvs. probabil nu veţi fi încîntat de difuzarea sub alt nume şi printr-alţii a muncii Dvs. (Pe lîngă aceasta i-am servit şi alte argumente.) Răspunsul, în ce vă priveşte, a fost : „Dar dacă profesorul nu se mai întoarce în Arhivă?"

De altfel, această părere stăruie nu numai la ea.

De aceea vă aşteptăm grabnic, înainte ca materialul şi realitatea de aici să se trivializeze, şi înainte ca lucrurile să ia o întorsătură prea gravă pentru bunul mers al cercetărilor întreprinse de noi (pe care le doresc din suflet continuate în acelaşi spirit ştiinţific şi dezinteresat).

[*Ilarion Cocişiu*]"

Peste o lună de la scrierea rîndurilor de mai sus, Ilarion Cocişiu a fost angajat, la 15 aprilie 1946, ca referent la Arhiva de folclor, cu salariul unui şef de serviciu, arhivă ce funcţiona în cadrul Fundaţiei Culturale Regale, ca în septembrie acelaşi an să fie numit în funcţia de şef de serviciu la aceeaşi arhivă. Şi tot la 1 septembrie 1946 i s-a aprobat transferul la Liceul „Gh. Şincai", unde a funcţionat doi ani, pînă în 1948, după care a primit un alt transfer, la Liceul clasic mixt, ca profesor definitiv, cu gradul I. În anul 1949 a fost cooptat în comisia de redactare a manualelor şi programelor de muzică.

Nu lipsită de interes şi cu multiple semnificaţii este şi scrisoarea adresată de C. Brăiloiu lui Ilarion Cocişiu în aprilie 1947 — singura expediată de profesor elevului său după plecarea din ţară şi care s-a păstrat în arhiva familiei. O vom reproduce în întregime:

Geneva, 11 Rue de Candolle
5.4.47

„Dragă Cocişiu,

Aflu prin Tiberiu că dai la tipar o scriere despre colinde, unde e vorba şi de ritm, şi că ai vrea să foloseşti tabelele ritmice din care am făcut altă dată caligrame şi clişee.

Deoarece ai avea nevoie de ele, îmi pare rău că nu ţi le pot împrumuta. Ştii însă că acele tabele le-am făcut împreună cu Bugeanu, acum mulţi ani, în vederea unui studiu despre *giusto-parlando*. Le-am proiectat astă vară la Societatea de Muzicologie din Paris, cu prilejul unei comunicări, pe care trebuie s-o şi redactez. Tipărirea tabelelor în două locuri ar stîrni deci nedumerire.

De altă parte cred că lucrarea ta vorbeşte tocmai de *acest* sistem ritmic şi că prin urmare vei pomeni şi de mine. Cred că ar fi bine să-mi scrii ce anume spui în legătură cu numele meu, ca să nu se işte contradicţii, cum e cu putinţă după atîta lungă despărţire. Mai ales că de atunci am mai descoperit cîte ceva.

Sunt bucuros că lucraţi cu toţii înainte, în ciuda greutăţilor, şi vă trimit tuturor cele mai bune gînduri.

Const. N. Brăiloiu"

Scrisoarea i-a fost adresată lui Cocişiu la Societatea Compozitorilor, nu prin poştă, ci prin bunăvoinţă.

În anul 1949 a fost înfiinţat Institutul de Folclor, Ilarion Cocişiu fiind numit, la 1 februarie 1949, conferenţiar la acest institut. La 21.I. 1950, în baza unei noi decizii semnate de Harry Brauner, directorul Institutului de Folclor, lui Ilarion Cocişiu i se reînnoieşte angajarea. Iar la 22 iunie 1951 a fost reîncadrat în funcţia de conferenţiar la orchestra populară, fixîndu-i-se şi atribuţiile printr-o decizie a direcţiunii, semnată de Sabin V. Drăgoi.

Urmărind actele păstrate în arhiva familiei, ar mai fi de semnalat două momente din puținii ani petrecuți de Ilarion Cocișiu în cadrul Institutului de Folclor.

a) Decizia muzicianului de a demisiona, la 5.X.1949, rugînd să fie desărcinat din funcția încredințată și scos din statul de plată. Își motiva hotărîrea prin faptul că era legat de școală printr-o vechime de 15 ani, și că acolo avea de continuat o acțiune importantă, care nu-i mai îngăduia munca în două sectoare fără să nu dăuneze — prin șubrezenia sănătății și a stării nervoase — atît lui, cît și celor cu care venea în contact. Care a fost adevărata cauză a acestei acțiuni disperate de a părăsi tocmai domeniul cel mai drag lui, în care excela prin pregătire și pasiune, nu știm. Cererea de demisie, în original și în copie dactilografiată, se păstrează în arhiva familiei, fără să poarte însă însemnele de înregistrare ale Institutului de Folclor.

b) Un *Memoriu în legătură cu procesul intentat de către Comitetul pentru Artă fostului director al Institutului de Folclor Harry Brauner și în care subsemnatul sunt inculpat* — memoriu păstrat în ciornă în arhiva familiei. Fiind acuzat de încasarea ilegală a unor sume de bani — acuzație pe care o respinge cu hotărîre și dezgust, arătînd în mod concret ce și cum a lucrat în domeniul folclorului, în Arhiva fonogramică și în Institutul de Folclor — Ilarion Cocișiu precizează: „În tot acest timp, folosind relații colegiale și prietenești cu învățători de pe la sate, precum și ospitalitatea echipelor studențești, am reușit să culeg peste 5 500 melodii populare, pe care le-am depus în Arhiva Societății Compozitorilor, fără a cere vreodată să-mi fie plătită, premiată sau alt fel recunoscută munca mea. Mi s-au dat în unele cazuri speze de deplasare, cum am amintit, deși salariu n-am avut nicicînd — iar ca profesor, din 1935, am lucrat prin cunoștințele nou create în învățămînt, realizînd cel mai mare număr de culegeri, față de toți culegătorii de pînă acum din țara noastră... Deși unii din vechii colaboratori ai Arhivei au fost încadrați cu salariu, eu am rămas neîncadrat și după această dată [1945 — n.n.], dar am obținut o detașare în învățămînt la fostul liceu Spiru Haret, și din octombrie 1945, pînă în 15 aprilie 1946 *am lucrat gratuit* în Arhivă, întreținîndu-mă din salariul de profesor. La 15 aprilie 1946 am fost și eu încadrat, continuînd munca făcută timp de atîția ani înainte gratuit, de data aceasta ca funcționar... Am dus o muncă de culegere, transcriere și studiere a cîntecului nostru popular cu sacrificiul sănătății mele, cu cheltuieli ale părinților mei și ale cîștigului meu dintr-alte mijloace de trai, pentru ca, în momentul cînd această muncă am dăruit-o statului, ce se îngrijește ca niciodată de creația populară, să fiu inculpat într-un proces de către forul căruia i-am predat munca mea, din cauza necinstei altora care mi-au înșelat buna credință..."

Din alte însemnări în ciornă, Cocișiu menționează că procesul a fost amînat pentru 18 noiembrie, ordonîndu-se o anchetă suplimentară ca urmare la memoriul său.

Toate acestea — adăugîndu-se la șubrezenia lui fizică și la tensiunile nervoase în care-și ducea viața — au adunat în el multă amărăciune nemeritată, grăbindu-i sfîrșitul. La 21 noiembrie 1952, Ilarion Cocișiu a părăsit această lume ce i-a fost mai degrabă potrivnică decît prietenoasă. Avea doar 42 de ani!

★

Anilor de la catedră, Ilarion Cocișiu le-a adăugat anii culegerilor de folclor, pe teren, singur sau însoțit de alți colaboratori—Vidra—Cîmpeni (decembrie 1936), județul Tîrnava Mare (1936—1937 și mai tîrziu), Hațeg (1938), Mureș (1938), Țara Oltului (1939) etc. etc. sînt numai cîteva regiuni folclorice „bătute" de Cocișiu. A acordat o anumită prioritate Transilvaniei, fără a neglija însă și celelalte regiuni ale țării — Banatul, Oltenia, Moldova, Muntenia ... S-ar putea spune că nimeni ca el n-a cunoscut și n-a îndrăgit „terenul", care, pe lîngă multe neajunsuri cauzate de greutăți materiale specifice unor astfel de expediții, i-a oferit satisfacții spirituale deosebite. Pentru Cocișiu, culegerea nu însemna însă totul, nu reprezenta o acțiune finită, asupra căreia nu trebuia să mai revină; de la culegere trecea la analiză, la teoretizarea problemelor specifice, pe care le prezenta într-un cadru metodologic adesea inedit, așa cum am văzut în studiul publicat în „Sociologia românească" (1938): *Despre răspîndirea geografică a unui cîntec de stea* — în care autorul a urmărit circulația unei singure melodii pe o arie largă de răspîndire — sau în schița monografică *Folclor muzical din județul Tîrnava Mare* [9], tipărită în anul 1944, de asemenea considerată a fi prima monografie regională de folclor, în care Ilarion Cocișiu prezintă un material muzical inedit, aparținînd tuturor genurilor. Problema perspectivei istorice și aceea a prezenței în context a variantelor melodice erau aspecte importante de care nu se putea lipsi în teoretizările sale.

Își concentra atenția asupra unor teme inedite, oarecum curioase la prima vedere, cum ar fi cea intitulată *Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni* [10], tipărită postum, în care Cocișiu insistă, printre altele, asupra poziției buzelor cîntărețului la execuția anumitor intervale melodice, asupra culorii timbrale, ca și asupra emisiunii speciale a unor sunete în contextul melodic.

Referindu-se la culegerile de cîntece valahe, apărute în „Allgemeine musikalische Zeitung" din 1814, 1821 și 1822, scrie studiul intitulat *Un străin (anonim) despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea*, apărut postum [11], în care Cocișiu, după ce arată obiectivitatea și seriozitatea referințelor cu privire la originea și caracteristicile muzicii ardelenești și moldovenești, face o analiză a culegerilor prezentate de anonim. Colecția devenise cunoscută din donația lui G. Breazul către Academia Română (martie 1940) și din articolul pe care acesta l-a publicat în „Acțiunea" [12].

În alt studiu al său, *Cîntece de seceriș* [13], definitivat în 1951 și tipărit postum, sub îngrijirea Emiliei Comișel, Ilarion Cocișiu se concentrează asupra tematicii literare și muzicale a cîntecului *Dealul Mohului* din sudul Ardealului, unitar în zona Sibiului. Tema tratată — cîntece rituale de seceriș — face parte din ritualul agrar. Și aici, ca de altfel în tratarea tuturor problemelor de folclor, Ilarion Cocișiu aduce în context „perspectiva istorică, spre a putea deduce, pe baza ei, drumul pe care l-a parcurs ritualul în anumite epoci și pentru a întrevedea apoi în ce chip trăiește și mai este necesar vechiul, și dacă el generază noul". Este și acesta — după cum apreciază Ovidiu Bîrlea — primul studiu muzicologic concentrat asupra unei singure specii folclorice. Interesantă ne apare și teoretizarea melodiei-tip, în raport direct cu variantele. Pentru a fi mai concret, Ilarion Cocișiu întocmește un sugestiv *tablou sinoptic*, care, din nefericire, n-a apărut în studiul îngrijit și tipărit de Emilia Comișel în 1982, negăsindu-l în manuscrisul pe care l-a avut la dispoziție. L-am descoperit în schimb noi, în filele răzlețe ale unei copii păstrate în arhiva familiei. Fiind important din punct de vedere al concepției și sugestiv pentru fixarea arhetipului și a variantelor — dar mai ales pentru perioada în care a fost conceput — îl prezentăm alăturat, în speranța că, într-un fel sau altul, va putea fi dat publicității [14].

---

[9] Ilarion Cocișiu, *Folclor muzical din județul Tîrnava Mare.* Schiță monografică (cu 100 de melodii din toate genurile folclorice), apărută în *Monografia județului Tîrnava Mare*, Sighișoara, Editura Miron Neagu, 1944.

[10] Ilarion Cocișiu, *Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni*, în „Studii muzicologice", nr. 2, 1956, Uniunea Compozitorilor.

[11] Ilarion Cocişiu, *Un străin (anonim) despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea*, în „Revista de folclor", I (1956), nr. 1—2.

[12] George Breazul, *Scrisori și documente*, vol. I, *op. cit.*, nr. 1063; idem, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V. Ediție îngrijită și prefațată de Gh. Ciobanu. București, Editura Muzicală, 1981, p. 431.

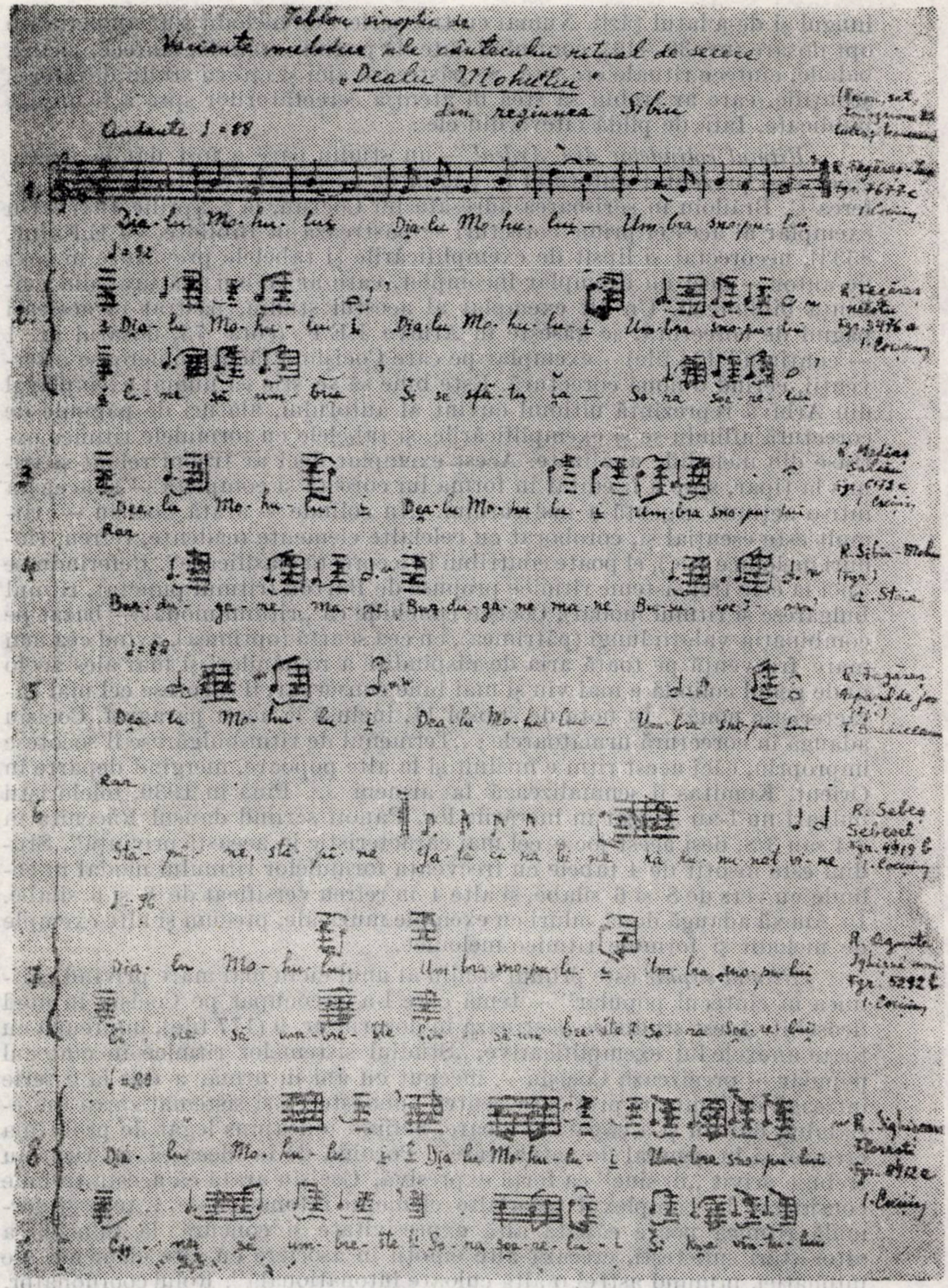
[13] Ilarion Cocișiu, *Cîntece de seceriș*, în *Studii și comunicări*, IV, Sibiu, Asociația folcloriștilor și etnografilor, 1982. Ediție îngrijită și cu o notă biografică de Emilia Comișel.

Peste trei luni, în noiembrie 1951, Ilarion Cocișiu definitivează un alt studiu monografic : *Despre dialectul muzical ardelean* — „una dintre cele mai importante contribuții științifice ale autorului", rămasă în manuscris. Autorul a avut în vedere conceptul de dialectologie folclorică muzicală în strînsă legătură cu dialectologia lingvistică, cu istoria, filologia, arheologia etc. A ales Ardealul, deoarece a lucrat mai mult și mai intens în această parte a țării și, în consecință, cunoștea mai bine acest ținut. Punctul de discuție a pornit de la articolele lui Béla Bartók în care acesta „trasează granițe tăioase dialectale". În locul granițelor dialectale, Cocișiu arată că a pornit de la realitățile terenului : centrele de intensitate dialectală. „Căci cîntecul are putere de circulație ca și omul, mai redusă în anumite epoci, mai largă într-altele, și niciodată nu e înrădăcinat ca arborele, semănînd cu zonele de păduri în munte". Și în teoretizarea acestei chestiuni se prevalează de datele pe care le oferă sau se deduc din perspectiva istorică ; și aici vom reîntîlni melodia-tip și variantele care prefigurează subdialectele și graiurile. În 15 puncte stabilește caracteristicile ce dau unitate subdialectului și graiului. Așteptăm cu interes publicarea acestui valoros studiu muzicologic, în îngrijirea lui Tiberiu Alexandru, recent anunțată, spre a face cunoștință cu idei și dezbateri de mult enunțate, însă neajunse încă la noi din lipsă de spațiu publicitar și, de ce nu, din prea tîrzie recunoștință față de acest eminent cercetător al culturii muzicale românești.

În Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor din București, la numărul de cotă 73, se păstrează astăzi 55 de dosare, mai mari sau mai mici, cu mii de pagini de manuscris rămase de la Ilarion Cocișiu : cîntece, texte poetice, fișe cu informații folclorice de tot felul, transcrieri de melodii etc., toate acestea culese și adnotate în numeroasele expediții făcute de el de-a

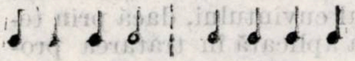
---

[14] Ne facem datoria de a arăta aici că Octavian Stoia, originar din comuna Mohul — Sibiu, într-o scrisoare din 14 decembrie 1984 adresată nouă, și-a exprimat unele obiecții privind aria de răspîndire a cîntecului *Dealul Mohului*, declarînd „inexactă" afirmația lui Ilarion Cocișiu privitoare la aria de răspîndire a acestui cîntec (vezi p. 36, primele 3 paragrafe din studiul *Cîntece de seceriș*). Scrisoarea, împreună cu demonstrația lui Octavian Stoia, le-am depus la I.E.F. spre a fi date publicității.


Tablou sinoptic de
Variante melodice ale cântecului ritual de secere
„Dealu Mohului"
din regiunea Sibiu
Andante ♩=88
1.
Dea-lu Mo-hu-lui Dea-lu Mo-hu-lui Um-bra sno-pu-lui
♩=92
2.
Dea-lu Mo-hu-lui Dea-lu Mo-hu-lui Um-bra sno-pu-lui
Ci-ne să um-brie Şi se sfă-tu-ia So-ra soa-re-lui
3.
Dea-lu Mo-hu-lui Dea-lu Mo-hu-lui Um-bra sno-pu-lui
4.
Bu-zdu-ga-ne, ma-re Bu-zdu-ga-ne, ma-re
♩=88
5.
Dea-lu Mo-hu-lui Dea-lu Mo-hu-lui Um-bra sno-pu-lui
6.
Stă-pâ-ne, stă-pâ-ne Ga-tă ci-na bi-ne
♩=96
7.
Dea-lu Mo-hu-lui Um-bra sno-pu-lui Um-bra sno-pu-lui
♩=88
8.
Dea-lu Mo-hu-lui Dea-lu Mo-hu-lui Um-bra sno-pu-lui
R. Făgăraş
Fgr. 4677c
I. Cocişiu
R. Făgăraş
Fgr. 3476a
I. Cocişiu
R. Mediaş
Fgr. 6173c
I. Cocişiu
R. Sibiu
(Fgr.)
C. Stoia
R. Făgăraş
(Fgr.)
T. Brediceanu
R. Sebeş
Sebeşel
Fgr. 4919b
I. Cocişiu
R. Agnita
Fgr. 5292b
I. Cocişiu
R. Sighişoara
Floreşti
Fgr. 4912a
I. Cocişiu

lungul și de-a latul țării. Numai cu transcrieri de melodii sînt numerotate opt dosare (nr. 39—46), conținînd sute de pagini : colinde, cîntece, jocuri, balade, cîntece rituale etc. etc. Se păstrează aici și cîteva studii de interes științific, care ar trebui să stea în atenția cercetătorilor spre a fi urgent publicate. Iată de pildă cîteva din ele :

Ritmul colindelor din Ardeal — un studiu care a fost dat la tipar, cîndva, și prezentat autorului în pagini de corectură. Nu la acesta se referea C. Brăiloiu în scrisoarea adresată lui Cocișiu, la 5 aprilie 1947? Un exemplar al acestei prime corecturi se păstrează în Biblioteca I.E.F. (nr. 8533), necorectat și lipsit de exemplificările și tabelele prevăzute în text de autor — deci un exemplar incomplet, care ar trebui înlăturat din evidența bibliotecii. Un alt exemplar al acestui studiu, păstrat în aceleași pagini de corectură, se găsește în Arhiva I.E.F. (cota 73, dosarul nr. 1 — conținînd 434 file)— exemplar pe care Cocișiu a făcut numeroase intervenții, cerînd o nouă corectură. Este bine să se știe că numai exemplarul din Arhivă reprezintă ultimul cuvînt al autorului, alături de paginile de corectură aflîndu-se și exemplificările, și tabelele cu formulele ritmice extrase din melodiile analizate. Acest exemplar deci ar trebui reluat și trimis la tipar, spre a fi editat în forma lui corectă și completă — și aceasta într-o acțiune urgentă a institutului. ,,În colinde — arată Cocișiu — ritmult este esențial și, coroborat cu celelalte elemente (cadențe, refren, rînduri melodice etc.), el poate contribui la o corectă clasificare''. Referindu-se apoi la cele trei sisteme ritmice propuse de Bartók (ritmul punctat, ritmul bulgăresc și ritmul modal), Cocișiu conchide că ,,ritmul modal — bazat pe combinația valorii lungi (pătrimea), cu cea scurtă (optimea), avînd cea mai mare frecvență pe toată aria de răspîndire a românilor, și mai ales acolo unde genul colindă e mai viu și mai bine conservat, îl socotesc cel mai caracteristic nouă''. În nota de subsol 11, inclusă la acest paragraf, Cocișiu adaugă în corectură următoarele : ,,Termenul de ritm bulgăresc îl socotesc impropriu, căci acest ritm e întîlnit și la alte popoare, mergînd departe în Orient. Komitas îl semnalizează la armeni ... Pînă în 1930, folcloriștii bulgari nu l-au sesizat în lucrările lor, Panoff scriind dansul Răcenița în 3/4 sau 3/8, deși acest joc e cel mai caracteristic în această privință''. Studiul este însoțit de 4 tabele cu frecvența formulelor ritmului modal în colinde cu vers de 8 și 6 silabe, și alte 4 în refren versificat de 8 și 6 silabe. În Anexă adaugă două suluri cu exemple muzicale, precum și alte exemple de melodii și formule ritmico-melodice.

Ritmul saphic este primul studiu al unui ciclu mai mare privind ,,ritmica în cîntecul popular'' — temă care l-a preocupat pe Cocișiu în mod deosebit. Acest studiu se păstrează în dosarul nr. 9 (177 file), împreună cu toate anexele lui exemplificative. ,,Studiul sistemelor ritmice în cîntecul popular — precizează Cocișiu—, început cu ani în urmă, a dus la o serie întreagă de lămuriri prețioase pentru cunoașterea și sistematizarea materialului, dar nu și-a căpătat valoare, nefiind îndeajuns legat de problema creației și în general de actualitate''. Pornind de la ideea că un ritm nu trebuie privit ,,în sine'' ca forță expresivă, Cocișiu arată că acesta trebuie considerat în complexul celorlalte elemente intonaționale. ,,Aceeași formulă ritmică poate căpăta altă expresivitate și concură la tălmăcirea altor stări sufletești, creează alte emoții în asociere cu alte elemente ale intonației, primind astfel o altă culoare intonațională''. Rolul coordonator, de organizator în melodie îi revine ritmului. Cît privește ritmul saphic  și aria lui de cuprindere, autorul precizează : „în toate părțile țării și în genuri diferite: cîntec, colindă, joc: mai rar în balade și cîntece rituale de nuntă. Nu-l găsim în doină, cîntece de mort, de seceră, de secetă și nici în cele de copii. Cea mai deasă frecvență în trecut o aflăm în colindele din Ardeal, în cîntecele din nordul Moldovei". Și acest studiu trebuie reconstituit și dat publicității, conținutul lui și felul în care a fost realizat fiind de mare interes.

Semnalăm aici din nou necesitatea revizuirii atitudinii noastre față de memoria lui Ilarion Cocișiu. Au trecut 37 de ani de la moartea acestui eminent cercetător al muzicii noastre populare, fără ca întreaga sa moștenire artistică și științifică să fie valorificată în mod sistematic. În afară de cele două studii prezentate mai sus, în Arhiva I.E.F. există și alte materiale interesante care ar putea fi valorificate pe calea tiparului, cum ar mai fi : *Despre lăutari* (dosarul 15), *Cîntece din Covăsinț — Arad* (dosarul 13), *Studii și însemnări despre muzicieni români* : Cucu, Brăiloiu, Brediceanu, Castaldi, Corul „Carmen", al cărui membru activ fusese etc. Despre Cucu menționa de pildă că nimeni ca el nu a folosit ritmul saphic în creație *(Haz de necaz)*. Dar transcrierile, sutele de pagini de transcrieri ale melodiilor culese de el în multele campanii prin țară ! Salutăm inițiativa celor care au impulsionat apariția postumă a puținelor lucrări tipărite. Este necesar însă să facem mai mult, să explorăm cu toată grija cele 55 de dosare care ascund între filele lor o operă științifică de interes muzicologic național și, de ce nu, internațional.

★

Etnomuzicologia, după cum bine știm, este o ramură a muzicologiei, care se ocupă, în principal, de culturile muzicale ale popoarelor [15]. Unii raportează etnomuzicologia numai la culturile arhaice, alții la culturile popoarelor care se găsesc în afara culturilor occidentale ; unii asociază etnomuzicologia cu folcloristica, cu etnografia, cu muzicologia comparată etc. În fond, dacă ținem seama de faptul că atît culturile arhaice, cît și cele ale poporului nostru, sînt determinate, se păstrează și se transmit în aceleași condiții și după aceleași criterii, diferențe nu sînt, ci numai apropieri. Mai curînd am putea prelua conceptul de muzicologie comparată, impulsionat de școala germană de la Berlin, prin Carl Stumpf, E. M. Hornbostel, Curt Sachs și alții, care acordau prioritate genezei artei muzicale populare, structrii ei arhaice, cu multiplele ei variante. Aici, la Berlin, și cu acești iluștri reprezentanți ai școlii germane de știință a muzicii a studiat, în anii 1922—1924, și George Breazul, devenind el însuși, prin felul de a trata creația anonimă populară, un fervent adept al ideii de muzicologie comparată. Putem afirma deci că, prin George Breazul, a pătruns și la noi conceptul de etnomuzicologie, putînd fi aplicat și la cultura muzicală a poporului nostru.

---

[15] *Dicționar de termeni muzicali.* Coordonator Zeno Vancea. Redactor coordonator Gheorghe Firca. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

Se pune deci întrebarea, în cazul nostru, dacă Ilarion Cocișiu a fost sau nu un etnomuzicolog în adevăratul înțeles al cuvîntului, dacă prin tematica abordată, prin conținutul și metodologia aplicată în tratarea problemelor teoretizate a reușit să se apropie de conceptul presupus de etnomuzicologie, de ideea universalității tematice, de metoda de cercetare comparată a creației populare.

Dacă ar fi trăit anii de fructuoasă elaborare prefigurați în studiile realizate și ar fi continuat cercetarea culturii muzicale populare în spiritul și structurile acestora, nu ne îndoim că Ilarion Cocișiu ar fi fost un etnomuzicolog în adevăratul înțeles al cuvîntului, în scrisul căruia știința muzicii ar fi adăugat patrimoniului artistic adevăruri universal valabile.

PETRU CARAMAN : DE LA INSTINCTUL DE AUTOORIENTARE LA SPIRITUL CRITIC AXAT PE TRADIȚIA AUTOHTONĂ*

OVIDIU BÎRLEA

Titlul neobișnuit poate deconcerta, la prima vedere, pe cititor, dar în același timp are darul de a semnala noutatea lucrării, ca tematică și mai cu seamă ca fel de abordare. Cu aceasta începe dezvăluirea contribuției de prim rang a profesorului Petru Caraman (1898–1980), succesorul lui Ilie Bărbulescu la catedra de slavistică a universității ieșene pînă în toamna anului 1947 [1]. Cunoscut mai bine peste hotare datorită monografiei magistrale despre colinde, care a avut la bază teza sa de doctorat din 1928, de la Cracovia, *Obrzęd Kolędowania u Slowian i u Rumunow* (1933), și căreia îi poate sta alături, prin dimensiuni și întindere comparativă, doar monografia lui Lazăr Șăineanu *Basmele române* (1895, ed. a II-a, 1978), abia publicarea masivă a volumelor postume va pune în lumină o operă unică, de ţinută exemplară, ca și viața autorului.

De la instinctul de autoorientare la spiritul critic ...vrea să fie o replică, dar pe bază lărgită, a lucrării profesorului său atît de îndrăgit, Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească* (1909, ed. a II-a, 1922), cum se arată de altfel în întîiul capitol al lucrării. În timp ce profesorul a îmbrățișat numai perioada 1840–1880, intenția de continuare rămînînd doar un proiect nerealizat, elevul a extins investigația pornind de la datele primare ale bazei etnologice pînă la literatura clasică, antică și modernă,

---

* Pentru doi dintre cercetătorii moderni ai folclorului nostru a vădit Ovidiu Bîrlea o mare prețuire. Primul, se știe, a fost D. Caracostea. Al doilea a fost Petru Caraman. Mărturii ale prețuirii pentru acesta sînt paginile ce i le-a rezervat în *Istoria folcloristicii românești* (1974), faptul că primul volum al studiului său de sinteză *Folclorul românesc* (1981) are următoarea dedicație : ,,În amintirea profesorului Petru Caraman'', apoi prefața la *Colindatul la români, slavi și la alte popoare* (1983), portretul spiritual ce i l-a făcut în *Efigii* (1987), în fine o altă prefață, de data aceasta la studiul inedit *De la instinctul de autoorientare la spiritul critic axat pe tradiția autohtonă*. Prefața este datată ,,aprilie 1980''. Menționăm data aceasta pentru a se vedea ce ritm cunoaște, la unele edituri, editarea operei lui P. Caraman, lucrarea amintită așteptînd de ani și ani să apară la Editura Științifică și Enciclopedică. Pînă acum doar Editura Minerva a manifestat un interes susținut pentru scoaterea la lumină a operei inedite a profesorului ieșean : *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, ediție îngrijită de Silvia Ciubotaru (1983), *Studii de folclor*, I (1987), II (1988), ediție îngrijită de Viorica Săvulescu și Iordan Datcu. Publicînd aceste pagini inedite ale lui Ovidiu Bîrlea, ,,Revista de etnografie și folclor'' omagiază pe cel care a intrat în eternitate la începutul acestui an.

IORDAN DATCU

[1] Date mai amănunțite despre activitatea regretatului profesor la Ovidiu Bîrlea : *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974, Editura Enciclopedică Română, p. 505–509 ; Iordan Datcu, *Petru Caraman*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', t. 23 (1978), nr. 2, p. 241–246 ; Gheorghe Ivănescu, *A 80-a aniversare a profesorului Petru Caraman*, în ,,Anuar de lingvistică și istorie literară'', t. XXVI, 1977–1978, p. 269–274.

REF, tom 35, nr. 5–6, p. 359–363, București, 1990

dar cu exemplificări minime, impuse de dimensiunile lucrării, pentru a nu aluneca la etalări enciclopediste. Ca atare, studiul lui Petru Caraman depășește nu numai sfera istoriei literare, ci și pe cea a folcloristicii, avîndu-și bazele în datele elementare ale psihologiei și etnologiei, încît s-ar putea intitula *Originile și evoluția spiritului critic* — dacă examenul faptelor ar fi respectat mai riguros succesiunea lor istorică și expunerea ar fi fost extinsă la dimensiunile corespunzătoare. Atare abordare își găsește corespondente doar în lucrările unor etnologi și folcloriști din secolul trecut, amintind de aproape pe cele ale lui Edward B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind* (1865, ed. a II-a, 1870), și mai cu seamă *Primitive culture* — Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom (1871, ed. a II-a, 1873), ale lui Wilhelm Mannhardt, *Wald-und Feldkulte* (1874, ed. a II-a, 1905), sau *Custom and Myth* (1884, ed-a II-a, 1885), *Myth, Ritual and Religion* (1887) ale lui Andrew Lang. Diferența e totuși sensibilă prin felul de concentrare a observațiilor la aspectele capitale, dătătoare de ton, și prin permanenta referire la modul cum se oglindesc nu numai în creația folclorică, ci și în cea cultă.

Profesorul Petru Caraman surprinde rădăcinile spiritului critic în baza instinctuală, pe treapta de jos, unde ființa umană abia se diferențiază de celelalte de pe scara zoologică, în acele forme elementare de autoconservare ce se îmbină implicit cu cele de autoorientare. Pe baza acestora s-a consolidat ceea ce Caraman numește *spiritul critic primar*, corespondentul etnologic al spiritului critic din cultura evoluată, de tip clasic. Atare spirit critic primar a prezidat la alcătuirea și consolidarea culturii populare, cimentînd ceea ce se numește obișnuit *tradiție*, cu legile ei riguroase de manifestare și mai cu seamă de conservare. Temeiul acestora stă în acea cunoaștere de sine, de grad primar, manifestată atît la individ, cît și la colectivitate, de la comunitățile locale pînă la etniile respective. Dar cunoașterea de sine se îngemănează strîns cu instinctul de imitare, care acționează imboldit de altă componentă elementară a spiritului uman, curiozitatea. Tradiția și pornirea de a imita acționează în permanență într-un fel de echilibru dialectic, rezultatul fiind progresul uman, așa cum îl atestă atît epocile istoriei, cît și nivelul cultural al ținuturilor etnografice dintr-o perioadă dată. Dezechilibrul dintre cele două aspecte primare ale culturii dă naștere la pornirile critice de felurite categorii, așa cum pot fi surprinse la toate nivelurile culturale, cu manifestări orale sau scrise, toate fiind menite să apere națiunea respectivă de feluritele forme de depersonalizare. Ibrăileanu subliniase anterior inerența împrumuturilor culturale [2], pe cînd elevul său îi dezvăluie baza instinctuală de grad zoologic, cu corectivele aduse treptat de evoluția spiritului uman în cadrul tradițiilor naționale cu funcția proteguitoare atît de eficientă. Influența profesorului se resimte mai adînc în felul de elucidare a problematicii. Vastitatea cîmpului de investigații, de la omul primar al tuturor continentelor pînă la policromia marilor culturi naționale de tip clasic, cu o sumă enormă de exemple, ar fi incitat la o expunere stufoasă, întesată de date și trimiteri bibliografice, cu categorisiri eșalonate felurit etc. Caraman s-a lăsat călăuzit de rigoarea sintetică a profesorului său, urmînd de aproape firul principal al ideilor călăuzitoare și restrîngîndu-se la exemplificările indispensabile susținerii, puține la număr, dar de pondere maximă, puținătatea lor fiind oarecum invers proporțională cu eficiența demonstrativă. De aceea, citările cu caracter literar sînt cu totul parcimonioase, din folclor și îndeosebi din literatură. În tratarea literară, Caraman adoptă metoda selecției maxime, luînd în dezbatere opera care ilustrează cel mai adînc aspectul semnalat. Se pare că aceasta i s-a impus după multe reflectări asupra primei forme a lucrării. Nu sînt date cu privire la elaborarea ei — formele scrisului arată o preocupare destul de veche, probabil de după întoarcerea de la studiile de specialitate în slavistică — dar paginarea provizorie a manuscrisului dactilografiat atestă redactarea mai tîrzie a capitolelor despre Juvenal și Alecu Russo. I s-a părut profesorului că oglindirea literară a spiritului critic e prea sumar tratată și de aceea a ales din literatura clasică pe scriitorul cel mai ilustrativ pentru criticarea feluritelor tare, de la grecomania, în fapt iminentă, a societății romane, pînă la fumurile aristocratice care perturbau substanțial criteriile valorice. Juvenal i-a fost apropiat și altfel : împărtășea același ideal, robust și sănătos, de viață frugală ca și profesorul ieșean și manifesta mai ales același dispreț pentru cei ce afișau merite colaterale de rang social și avere, în fapt fără vreo bază reală. În versurile din satirele acestuia regăsea gînduri și sentimente nutrite de el, în concordanță cu normele care i-au diriguit activitatea pe toate planurile vieții. De asemenea, i s-a părut că autocunoașterea pe plan etnic necesită o exemplificare mai edificatoare și în consecință a ales *Cîntarea României*, cea mai pilduitoare pentru fermentul de conștiință națională. La aceasta îi servea și indicația profesorului său, care îl considera pe A. Russo „spiritul cel mai liber pe care l-au avut românii" [3]. Aceeași metodă a prezidat și la oglindirea imitației în literatură, limitîndu-se la opera cea mai tipică pentru galomania secolului trecut, *Franțuzitele* lui Costache Faca, pe care o analizează pe larg pentru a-i evidenția valențele reflectării artistice.

---

[2] „Nu e nici un popor care să nu fi împrumutat de la altele". — *Spiritul critic în cultura românească*, ed. a II-a, Iași, 1922, p. 2.

Pe plan filologic, spiritul de sinteză a trebuit să cedeze celui de erudiție. Sub acest aspect, Caraman îl urmează pe celălalt profesor al său, deopotrivă de stimat, Alexandru Philippide, la care erudiția lingvistică se traduce în lucrări peste măsură de stufoase, cu liste de citate care par fără sfîrșit și cu termeni din aproape toate limbile pămîntului, parcă anume pentru a epata nu numai pe cititorul de rînd, ci și pe lingviștii rutinați, cum atestă unele recenzii, îndeosebi cele ale lui Ovid Densusianu. În fapt, erudiția filologică a lui Petru Caraman e consecința firească a formației sale de poliglot greu de egalat, ca unul ce cunoștea, în afară de limbile clasice (ca profesor de liceu a predat româna și latina), și de cele de largă circulație (inclusiv italiana), toate limbile și dialectele slave, precum și neogreaca ! Ca atare, examenul filologic al unui aspect declanșa o avalanșă terminologică cu adevărat uluitoare, cum se poate vedea mai ales în subcapitolele despre *Omul maimuță* și *Omul papagal*, dar organică și firească, întrucît se încadrează total în arsenalul argumentației. În genere, Caraman va moșteni cele două tendințe divergente ale profesorilor săi : aplecarea spre sinteză a lui Ibrăileanu, neîntrecut expert în a detecta trăsăturile caracteristice, apoi etalarea erudiției a analistului de vocație Al. Philippide, de asemenea neîntrecut în a culege toate detaliile. Prin puterea de a înfățișa tablouri sintetice de largă cuprindere și mai cu seamă prin claritatea expunerii, Caraman va fi un ibrăilenist fidel, iar prin erudiția filologică de registru european va fi un autentic philippidist.

---

[3] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic ...*, p. 113.

Analiza faptelor este urmată adesea de considerente practice, prin preconizarea unor soluții menite să contribuie la perfectarea unor procese în desfășurare. După cum medicul igienist e dator să-și spună cuvîntul cu privire la aspectele poluării, în chip similar etnologul e chemat să ofere soluții cu privire la protejarea aspectelor viabile ale culturii populare. Subliniind împrejurarea că românii posedă cel mai bogat și mai valoros repertoriu de colinde și că s-au arătat neîntrecuți în incondeierea ouălor roșii, profesorul Caraman manifesta un optimism nejustificat față de ceea ce se numește curent acțiunea de „conștientizare" a purtătorilor de folclor asupra valorii tradiției folclorice. După cum se știe, o anumită operă folclorică a fost generată într-un stadiu cultural dat, potrivit gustului estetic corespunzător, iar atunci cînd ea nu mai corespunde acestuia, fiind depășită de evoluția firească a nivelului cultural, cade în desuetudine, în uitare etc. Încercările făcute în chip organizat, mai cu seamă de unele societăți de dansuri populare din Occident, de a repune în circuitul folcloric anumite producții date uitării, au eșuat total tocmai fiindcă s-au izbit de acest prag estetic al gustului popular de alt nivel.

La prima vedere, capitolul final *Magia populară ca sursă* de *inspirație pentru poezia cultă* nu pare a se integra organic în arhitectura cărții. În fapt, magia e o metodă de căpetenie în gîndirea arhaică, atît pentru explorarea universului înconjurător, cît mai cu seamă în intervențiile ofensive și defensive ale omului primitiv [4]. Cele două resorturi care o guvernează sînt extrem de simple : similarul produce fapte similare (magia homeopatică sau imitativă), adică efectul se aseamănă cu cauza, iar al doilea : lucruri care au fost cîndva în atingere continuă să se influențeze și după ce acest contact fizic a fost întrerupt (magia contagioasă). Cum se vede, magia imitativă se încadrează pentru gîndirea străveche în chip organic în capitolul mai larg al imitației, asupra căreia profesorul Caraman nu a mai socotit necesar să stăruie, poate că și în urma împrejurării că *Magia populară ca sursă de inspirație pentru poezia cultă* a fost singurul capitol publicat antum, deci detașat de lucrare.

Stilul scrierilor lui Caraman poartă o pecete caracteristică, mai vizibilă în lucrările postume. E un stil vorbit, oralitatea trădîndu-se prin numeroase propoziții-paranteze, ca și prin formele de introducere a pasajelor (*așadar*, *deci*, *desigur* și mai cu seamă puternicul adversativ *dar*). Profesorul se adresează în permanență unui auditoriu pe care îl simte mereu în față. În expunere, domină grija pentru claritatea ideii, de aceea el recurge la cuvîntul cel mai potrivit pentru înlăturarea interpretărilor ambigue, adesea cu reveniri suplimentare tocmai pentru ca ideea exprimată să se materializeze în toată limpezimea ei. Stilul lui Caraman are precizia stilului de cod juridic, un stil stendhalian, atît de opus celui artistic al fostului său coleg la universitatea ieșeană, G. Călinescu. Se pare că hotărîtoare în profilarea unui atare stil a fost catedra de liceu, apoi universitară, susținută de pornirea funciară pentru exprimarea clară și coerentă. Se poate afirma că și sub acest aspect l-a urmat pe profesorul său preferat, G. Ibrăileanu, căruia i s-au reproșat, cum se știe, o seamă de neglijențe stilistice în scrisul său ce poartă cu atîta evidență pecetea familiarității, dar mai cu seamă cea a clarității desăvîrșite. La lectură fugară, scrisul lui Caraman impresionează neplăcut tocmai din pricina aspectului său familiar, cotidian, cu riscul de a primi calificativul ,,pedestru'' din partea celor obișnuiți cu exprimările mai încărcate și mai alambicate. Dar după citirea cărții, impresia de claritate și coerență rămîn suverane, producînd acea satisfacție tipic livrescă, pe care o poate genera numai o arhitectură desăvîrșită a ideilor expuse. Claritatea cîștigă în preponderență, făcînd în felul acesta cît mai vizibil rolul ancilar de simplu vehiculator docil, al exprimării prin cuvinte. Pe deasupra, în scrisul lui Caraman mai pulsează și o dragoste, elementară dar caldă, pentru neamul său, îndeosebi pentru Moldova toată, ca un fel de cunună supremă a cărturarului devotat țării sale.

---

[4] Întîia descriere sistematică a legilor magiei se datorește lui J. G. Frazer, publicată încă la sfîrșitul secolului trecut în *The Golden Bough*, iar în forma prescurtată în ediția din 1922, capitolul *Sympathetic Magic*, p. 11—48. V. de asemenea Lucian Blaga, *Despre gîndirea magică*, București, 1941, 175 p., îndeosebi capitolul *Funcția cognitivă a ideii magice*.

București, aprilie 1980

REVISTE DE FOLCLOR ȘI ETNOGRAFIE. PRIVIRE RETROSPECTIVĂ

După o pauză de cîteva luni — ultima ședință publică de comunicări a avut loc în luna februarie 1990 — Comisia de Folclor a Academiei Române și-a reluat activitățile obișnuite prin organizarea unei sesiuni științifice sub titlul generic : *Reviste românești de folclor și etnografie. Rolul lor în orientarea și promovarea cercetărilor în domeniul culturii populare.* Sesiunea a avut loc joi, 7 iunie 1990, în sala Prezidiului Academiei Române și s-a desfășurat după următorul program :

- Ilie Moise, *Preocupări pentru valorificarea culturii populare în revista „Luceafărul" (1902–1914)* ;
- Alexandru Andrei, *Genuri și specii ale literaturii populare promovate de revista „Izvoarșul"* ;
- Mihail M. Robea, *Tipologia folclorului românesc — aspecte teoretice și metodologice — în „Revista de etnografie și folclor"* ;
- Nicolae Constantinescu, *Preocupări pentru cercetarea prozei populare la „Revista de etnografie și folclor"* ;
- Alexandru Dobre, *Locul și rolul revistelor de etnografie și folclor în cunoașterea și cercetarea culturii populare românești.*

La această manifestare științifică, ale cărei lucrări au fost conduse de prof. dr. doc. Mihai Pop, au participat membrii Comisiei, cadre didactice din învățămîntul superior și liceal, cercetători ai Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei Române, oameni de cultură interesați de folclorul și etnografia românească, de subiectul pus în discuție.

După prezentarea comunicărilor au avut loc discuții animate, vii, la care au participat : Iordan Datcu, Nicoleta Coatu, I. Oprișan, Octav Păun și Constantin Mohanu.

S-au făcut aprecieri elogioase asupra activității de ansamblu a Comisiei de Folclor a Academiei Române, asupra conținutului și locului însemnat pe care „Revista de etnografie și folclor" îl are în mișcarea științifică românească. În sfîrșit, comunicările prezentate s-au bucurat, fără excepție, de aceleași aprecieri laudative.

O bună parte a intervențiilor celor prezenți s-a referit la complexitatea problemelor ce stau, în momentul actual, în fața folcloristicii și etnografiei românești, făcîndu-se numeroase propuneri și sugestii.

Colegiul de redacție al „Revistei de etnografie și folclor" a luat notă de toate opiniile, promițînd că, în viitor, va acorda un spațiu mai larg unor dezbateri de această natură, ce s-au dovedit deosebit de fructuoase.

Reproducem, în continuare, textul integral al comunicărilor prezentate la această sesiune.

REF, tom 35, nr. 5–6, p.365–383, București, 1990

PREOCUPĂRI PENTRU VALORIFICAREA CULTURII POPULARE ÎN REVISTA „LUCEAFĂRUL" (1902–1914)

ILIE MOISE

Născută din entuziasmul tineresc al studenţilor români de la Universitatea din Budapesta — grupaţi în Societatea literară „Petru Maior", cu dorinţa să se manifeste pe tărîmul cultural printr-o publicaţie a lor —, revista „Luceafărul" şi-a început apariţia la 1 iulie 1902 sub conducerea unui comitet de redacţie alcătuit din Alexandru Ciura, redactor-şef, A. P. Bănuţ, editor şi redactor responsabil, şi Octavian Goga, Ion Lupaş, Ion Montani, Dionisie Stoica, Ion Lepădatu, Vasile Moldovan, Sebastian Stanca şi George Zăria, membri. La puţin timp li se alătură Octavian C. Tăslăuanu, care va deveni adevăratul mentor şi editor al revistei. El va fi acela care, reeditînd abnegaţia şi sacrificiul lui George Bariţiu, va prelua pe umerii săi întreaga răspundere a editării revistei în condiţii financiare deosebit de grele. Spirit creator şi bun organizator, format la Universitatea din Bucureşti, în ambianţa literară care a pregătit apariţia „Sămănătorului", Tăslăuanu transformă, în scurt timp, revista într-o tribună de luptă naţională prin literatură, care să întrunească atît colaborarea scriitorilor români transilvăneni, cît şi a celor din ţară. Încă de la primele numere tinerii redactori vor opta pentru o poziţie activă, opusă politicii „pasiviste", angajîndu-se concret, cu arma culturii, în lupta pentru desăvîrşirea unităţii politice a poporului român.

O asemenea orientare, pusă sub semnul lui Eminescu, plasa tînăra revistă în descendenţa directă a „Tribunei" — cel mai bun cotidian al românilor din Transilvania. Duce, astfel, mai departe preocupările atît de scumpe tribuniştilor — interesul pentru valorile culturii populare, aplecarea spre durerile şi necazurile ţăranului, adăugîndu-le cîştigul spiritual al începutului de secol, mai cu seamă elanul unor tineri de incontestabil talent: Octavian Goga, Ion Agârbiceanu şi Oct. C. Tăslăuanu.

Ideea promovării unei culturi naţionale este cel mai adesea invocată. Ca şi „Tribuna" odinioară, revista afirmă răspicat necesitatea alăturării de cei mulţi. Şi cei mulţi erau ţăranii. Prin urmare, problema capitală era nu numai apropierea de popor, ci ridicarea lui, pornindu-se de la o viziune ce urmărea „organizarea conştiinţelor în vederea eliberării Transilvaniei"[1]. Ceasul Marii Uniri se apropia. Lupta pentru acest ideal a intrat într-un stadiu superior, luînd forme mult mai cizelate: poezia lui Coşbuc va fi dusă mai departe, cu vocaţie şi talent de O. Goga, iar lumea lui Slavici va găsi în Agârbiceanu un interpret de largă şi incontestabilă respiraţie. Tot „Luceafărul" va găzdui în primii ani de apariţie debutul prozatorului Liviu Rebreanu.

Cît priveşte interesul pentru cultura populară trebuie să subliniem formele diverse şi rafinate sub care se manifestă în „Luceafărul": transfigurării artistice a culturii şi civilizaţiei de tip tradiţional, ilustrată de operele lui Goga şi Agârbiceanu, i se adaugă, încă din primele numere, rubrica de folclor literar — „Din popor", — discretă şi de o incontestabilă calitate estetică, împreună cu inedite reproduceri după costume şi ornamentică populară.

Prezenţa statornică a materialelor de cultură populară în paginile revistei este una de factură programatică şi se datorează, îndeobşte, publicistului Octavian C. Tăslăuanu. El însuşi va publica, în deschiderea rubricii „Din popor", un scurt articol despre *Literatura poporală*[2], în care vedea chezăşia literaturii române moderne. Vorbind despre valoarea limbii şi a tradiţiilor poporului român, autorul se întreabă pe bună dreptate: „unde am fi astăzi cu limba literară dacă în amurgitele vremi de zăpăceală şi rătăcire nu s-ar fi găsit cîţiva inimoşi şi cu scaun la minte, străjeri care să apere morţiş visteria graiului din strămoşi?"[3]. Articolul pledează pentru însemnătatea literaturii populare, justificînd „locul de cinste" pe care îl oferă coloanele revistei „limbii şi literaturii poporane".

Autorul precizează totodată ce anume interesează pe colaboratorii „Luceafărului": „Gîndul nostru ... e s-adunăm în corpul revistei noastre: poveşti, tradiţiuni — mai cu seamă legende, anecdote, proverbe, cîntece bătrîneşti, haiduceşti, colinde, doine, hore, bocete, descîntece, oraţii, ghicitori ş.a., obiceiurile poporului, credinţele lui intime —, c-un cuvînt tot ce ne poate fi de folos pentru a-l cunoaşte, după cum l-a plăsmuit frămîntările şi înrîuririle lui de veacuri"[4].

---

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită. Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 601.

[2] „Luceafărul", I, nr. 5, 1 sept. 1902, p. 77–78.

[3] *Ibidem*, p. 77.

[4] *Ibidem*, p. 78.

Dintre materialele de cultură populară trimise, ca urmare a apelului redacţiei, ponderea o va deţine folclorul literar, articolele de etnografie şi artă populară.

Literatura populară, prezentă în paginile revistei încă din primele numere, se evidenţiază, dacă nu prin abundenţa materialului, oricum, prin caracterul său inedit, principalul criteriu al selecţiei fiind cel estetic. Un loc preponderent îl ocupă lirica, urmată de cîteva naraţiuni populare. Dintre colaboratori se disting nume de folclorişti consacraţi ca Gh. Tulbure, Enea Hodoş, G. Cătană, Ion Pop-Reteganul, alături de mai puţini cunoscuţii V. E. Degan, I. Sîn-Georgiu şi Petru Medeşan. Majoritatea textelor, apărute la rubrica ,,Din popor", provin din Transilvania şi Banat. În privinţa folclorului narativ, a repertoriului prozei epice, ,,acesta este mai slab reprezentat"[5], deşi printre cei ce semnează snoave, legende, poveşti şi basme populare se numără Ion Pop-Reteganul, Alexandru Melin şi Adelina Olteanu Maior.

În sfera de preocupări şi interes a revistei un loc aparte îl ocupă problemele de etnografie, cu accent pe arta populară. Încă din 1905 Tăslăuanu, raportînd valorile etnografiei noastre la semnificaţiile de durată ale istoriei culturii româneşti, scria: ,,Numai din această înfrăţire fericită a trecutului lui strămoşesc, bogat în izvoarele lui dătătoare de putere şi viaţă nouă, cu prezentul real, în care diamantele sufletului ţărănesc, necesar şi variat sînt comoara cea mai curată, se va naşte o nouă strălucire şi întemeiere a artei noastre culte, care românilor nu le poate vorbi decît româneşte"[6]. Revista nu va publica cercetări de etnografie în sensul strict de contribuţie în domeniu, în atenţia redacţiei stînd, îndeobşte, popularizarea unor remarcabile lucrări de artă populară apărute în primul deceniu al secolului. Astfel, cu prilejul editării la Sibiu, în 1905, a *Albumului de cusături şi ţesături ţărăneşti* al lui Dimitrie Comşa, Oct. C. Tăslăuanu pleda cu însufleţire pentru asemenea lucrări ce vor stimula creaţia şi cultura românească: ,,[...] baza culturii noastre naţionale în limbă, literatură şi în artă [...], nu se poate clădi temeinic şi durabil decît ascultînd şi poporul de la sate, care a păstrat cu îndărătnicie aurul curat al caracterului nostru"[7].

Cunoştinţele şi datele de care dispunea la acea vreme i-au permis să afirme cu toată convingerea că ,,avem o artă ţărănească cu note originale specific româneşti, care reoglindesc mările aptitudini artistice ale neamului nostru", premise sigure pentru ,,o artă trainică născută din fiinţa noastră naţională"[8].

În pofida diverselor obligaţii sociale şi redacţionale, ,,împins de acelaşi neastîmpărat spirit de muncă în slujba neamului...", mentorul ,,Luceafărului" va reuşi să dea viaţă, în 1905, Muzeului Asociaţiunii, găsind, totodată, timp pentru excursii etnografice în care ,,a strîns un imens material în vederea unei lucrări de mari proporţii, *Etnografia Ardealului*, pe care o plămădea"[9].

Nu lipsesc, din paginile ,,Luceafărului", nici materialele teoretice, de atitudine faţă de modalităţile de valorificare a culturii populare, care antrenează nume prestigioase în epocă precum Gh. Alexici, Andrei Bârseanu sau Enea Hodoş.

Se acordă o atenţie deosebită lucrărilor apărute în Transilvania sau în ţară, consemnînd ultimele culegeri de folclor şi etnografie, informînd cu regularitate cititorii asupra noutăţilor editoriale din domeniul folclorului şi etnografiei.

În 1903 Gh. Alexici publică un interesant articol referitor la influenţa cîntecului popular românesc asupra folclorului literar şi muzical maghiar. Este vorba de o contribuţie mai puţin cunoscută a lui Gh. Alexici, intitulată *Pagini din trecut. Din trecutul poeziei poporane române*[10]. Pornind de la constatarea că ,,Jocul şi melodia sînt strîns înrudite la toate popoarele din răsăritul Europei", autorul demonstrează că o atentă cercetare poate aduce lămuriri în privinţa împrumuturilor de motive folclorice. Argumente referitoare la interferenţele folclorice, la influenţa pe care o poate exercita o creaţie folclorică a unui popor asupra unei creaţii populare a unui alt popor învecinat sînt căutate în vechi documente maghiare la care profesorul budapestan a avut acces. Astfel, Gh. Alexici constată, asemenea lui Branişte[11], că ,,cea mai veche urmă în literatura maghiară despre influenţa poeziei populare româneşti" se află în opera poetului Bálint (1551—1591)[12], în care s-a păstrat şi un vers în limba română, scris cu ortografie maghiară, vers cu valoare de ,,document de limbă pentru veacul XVI''[13]. Este cunoscută creaţia *Savu nu lasă-n casă fata,* cîntată pe melodia *Cum se văita fata de român după oile rătăcite,* ,,cel mai vechi cîntec românesc'', despre a cărui existenţă avem date sigure. Meritul lui Alexici nu se rezumă doar la această precizare documentară, ci mai ales la faptul că a notat şi transcrierea grafică a cîntecului care circula încă la începutul secolului. Înregistrarea acestuia a fost realizată pe cilindri de fonograf, piesa făcînd parte din colecţia de cîntece populare din Transilvania aparţinînd Muzeului Etnografic din Budapesta. În legătură cu colecţia amintită redacţia observa : ,,Ar fi de dorit ca bărbaţii noştri să vie şi să studieze această colecţie, unde se găsesc o mulţime de melodii româneşti luate din gura poporului cu fonograful de dl. Bela Vikár, unul dintre cei mai erudiţi etnografi unguri''[14].

---

[5] Anca Goţia, *Probleme de folcloristică, folclor şi etnografie în atenţia revistei ,,Luceafărul"*, ms., Institutul de Cercetări Socioumane, Sibiu, p. 42.

[6] Oct. C. Tăslăuanu, *Din ornamentica română*, în ,,Luceafărul" (L), an IV, nr. 6, 15 martie 1905, p. 127.

[7] *Ibidem.*

[8] Oct. C. Tăslăuanu, *Mobile ţărăneşti*, *ibidem*, an VIII, 1 aug. 1909, nr. 14–15, p. 318–323.

[9] [F.a.], *Octavian C. Tăslăuanu*, în ,,*Ardealul*", Bucureşti, iulie 1941.

[10] În L, an II, nr. 22, 15 nov. 1903, p. 366–371.

[11] Apud Anca Goţia, *Probleme de folcloristică, folclor şi etnografie în atenţia revistei ,,Luceafărul"*, ms., Institutul de Cercetări Socioumane, Sibiu, p. 5.

Printre alte exemple de influenţe româneşti asupra folclorului unguresc, Alexici amintea şi unele jocuri precum vechiul dans popular cunoscut sub numele ,,hajdutánc'' (,,jocul haiducesc, cu mişcări foarte vii, cu bateri din palme şi din picioare, împreunat cu sărituri în sus, cu strigături şi chiuituri''), ca şi ,,bătuta'' şi ,,căluşerul'', atestate încă în vremea curuţilor, ,,jucate în preajma focurilor de tabără după vreo luptă cu izbîndă'', joc la care participau deopotrivă soldaţii români şi unguri[15].

În Biblioteca Academiei din Budapesta autorul a găsit, într-un manuscris din secolul al XVII-lea, descrierea unui joc românesc ,,Olah Tanc''[16]. Gh. Alexici regretă că lipsa unor cunoştinţe de muzicologie nu-i permit cercetarea influenţelor româneşti asupra celor ungureşti, îndemnînd, în final, ,,bărbaţii noştri specialişti'' la cercetări de folclor comparat.

După cîţiva ani, în 1908, ,,Luceafărul'' va publica studiul lui Andrei Bârseanu *Poezia poporală română,* amplă investigaţie asupra poeziei noastre populare. Lucrarea a apărut şi în limba germană în revista ,,Die Karpaten''[17]. Meritul lui Bârseanu constă în primul rînd în competenta trecere în revistă a diverselor genuri folcloristice româneşti (cîntecul epic, creaţiile lirice : doina şi strigătura, poezia de ceremonial : colinda, oraţiile de nuntă, bocetul). Scurta incursiune pe care o face în istoria folcloristicii româneşti, amintind culegătorii şi cercetătorii cei mai importanţi, rămîne una dintre cele mai profunde şi mai documentate. Lui Alecsandri îi atribuie rolul de adevărat deschizător de drumuri, colecţia sa — prin traducerile în germană şi franceză — atrăgînd de timpuriu atenţia străinătăţii asupra valorii deosebite a folclorului românesc. Subliniază de asemenea — ca o dominantă a culturii româneşti — utilizarea folclorului ca sursă de inspiraţie, arătînd că la varietatea şi bogăţia tematică a creaţiilor populare au apelat toţi scriitorii şi poeţii de valoare. Trebuie reţinută şi ideea caracterului comunitar sud-est-european a tematicii epice, evidenţiind, înaintea lui D. Caracostea, raportul dintre ,,forma'' românească, specificul românesc şi materialul sud-est european.

Studiul lui Andrei Bârseanu va încheia lista articolelor cu caracter folcloristic publicate în ,,Luceafărul''. În schimb, rubricile de ,,Însemnări'' şi ,,Cronica'' vor informa cu regularitate asupra lucrărilor de folclor sau etnografie apărute în Transilvania, cît şi în restul ţării. Asupra unor lucrări se va insista mai mult, în special acolo unde Tăslăuanu consideră că este necesar. De pildă, lucrarea lui M. Friedwagner — *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina,* în 1905 încă în fază de lucru şi semnalată printr-o adnotare aparţinînd lui Sextil Puşcariu[18], este prezentată pe larg cu ocazia discursului festiv — pe aceeaşi temă — ţinut de rectorul Universităţii din Cernăuţi, acelaşi Mathias Friedwagner, cu prilejul deschiderii anului şcolar 1911/1912[19]. Aflîndu-se la conducerea unei comisii bucovinene pentru ,,colectarea'' poeziei şi muzicii populare din Austria, Friedwagner a preluat culegerea folclorului românesc din zonă, completînd colecţia lui S. Fl. Marian. Rezultatele acestei iniţiative, aparţinînd Ministerului Cul-

[12] Poeziile sale au fost editate de Szilágy Aron, sub titlul *Gyrmathi Balasse Bálint Költeményei*, Budapesta, 1870.

[13] Gr. Alexici, *op. cit.*, p. 366.

[14] Vezi şi G. Suliţeanu, *Poemul popular ,,Cînd şi-a pierdut ciobanul oile''*, în REF, XIII, 1967, nr. 6, p. 435—460.

[15] Notaţia grafică aparţine lui Ştefan Kereszty, fost custode al Muzeului Etnografic din Budapesta, ,,adînc cunoscător al muzicii populare''.

[16] Bârseanu Andrei, *Poezie populară română,* în L, an VII, nr. 1172, 1—15 iunie 1908, p. 243—247, 307—308.

[17] Andrei Bârseanu, *Die rumänische Volksdiehtung*, în ,,Die Karpaten'', Braşov, an I, 1908, nr. 10, p. 292—297, 340—343.

[18] S. Puşcariu, Dr. M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*, Halle, în L, an IV, nr. 10, 15 mai 1905, p. 219 (,,Cărţi şi reviste'').

[19] *Ştiri din Bucovina.* Discursul dl. profesor universitar dr. Mathias Friedwagner, *ibidem*, an X, nr. 2, 16 ianuarie 1901, p. 47—48 (,,Cronica'').

telor și Instrucțiunii din Austria, sînt demne de luat în considerare : ,,10 000 de texte și peste 1 500 de melodii'', cifră care va fi depășită numai mai tîrziu, de arhivele postbelice de folclor.

Conștient de importanța notării grafice a melodiilor, M. Friedwagner a colaborat cu învățătorul Alexandru Voevidca din Boian, un bun muzician, care între 1907 și 1914 a cules 2 250 de melodii. Este o cifră impresionantă, colecția lui Voevidca fiind ,,cea mai mare culegere regională de melodii populare, după cum aceea organizată de rectorul Universității din Cernăuți reprezintă cea mai bogată colecție locală'' [20]. Culegerea de cîntece populare va apărea abia în 1940 [21].

În prezentarea sa privind poezia populară română, M. Friedwagner face o scurtă caracterizare a specificului cîntecului popular, oprindu-se, îndeobște, asupra prozodiei și tematicii liricii populare bucovinene, neomițînd celelalte speci folclorice, aducînd exemple din culegerile de pînă la acea dată. În încheierea rezumatului acestei conferințe, sînt amintite traducerile sale în limba germană din cîntecele populare românești.

Dacă ,,Cronica'' din 1908 nu va cuprinde nici o recenzie sau prezentare de carte din domeniul folclorului, vom găsi în schimb două interesante portrete literare. Primul este, de fapt, un necrolog închinat lui Gr. Sima lui Ioan [22], ,,unul dintre cei mai buni mînuitori ai condeiului'', un suflet atît de ales care se frămîntă și simte toate durerile neamului. Celălalt portret este dedicat filoromânului *Dr. Jan Urban Jarník* [23], de al cărui nume este legată prețioasa ,,colecțiune'' *Doine și strigături din Ardeal.*

,,Cronica'' anului 1909 este bogată în consemnarea noutăților din domeniul folclorului literar. Încă în numărul al doilea, Oct. C. Tăslăuanu va face cunoscută cititorilor o conferință din străinătate avînd ca obiect poezia populară epică [24]. Se referă la comunicarea poetului francez Auguste Dorchain, ținută în 1908 la Universitatea Analelor din Paris, cu tema *Hélène Vacaresco et les ballades roumaines* [25], eveniment însemnat, după opinia redactorului de la ,,Luceafărul'', deoarece prin traducerile în limba franceză, folclorul românesc a avut un nou prilej de afirmare și apreciere în străinătate. ,,Geniul artistic al păturii noastre culte — sublinia autorul — pînă acum nu s-a întrupat în individualități puternice, care să reușească, prin creațiunile lor literare, a cuceri și numelui românesc un loc de frunte în mișcarea literară universală'' [26].

Poetul Dorchain elogia creația populară românească, considerînd-o cea mai ,,frumoasă, mai profundă și mai duioasă'', dezvăluită cititorilor francezi prin cartea Elenei Văcărescu — *Rhapsode de la Dambovitza*, care prin traducerile ei a contribuit la îmbogățirea ,,comorii frumuseților neamului românesc''. Neputîndu-se pronunța asupra culegerii de balade traduse în limba franceză, Oct. C. Tăslăuanu aprecia că ,,domnișoara Văcărescu a reușit să atragă atențiunea cercurilor culte din Paris și din Franța întreagă asupra poporului nostru' [27].

O dată cu anul 1909 lucrările și volumele de folclor vor fi prezentate în cadrul rubricii ,,Dări de seamă'', adnotările și recenziile purtînd adesea semnătura folcloristului Enea Hodoș. Aceste recenzii vor cuprinde, îndeosebi, culegerile de folclor apărute sub egida Academiei Române în seria *Din vieața poporului român* [28]. De remarcat că prezentările de cărți sau volume de folclor, oricît de sumare, nu se rezumă doar la informația bibliografică, ci conțin întotdeauna o evaluare critică.

Luînd în discuție culegerea de *Jocuri de copii* a lui T. Pamfile [29], Hodoș, care, asemenea lui Tăslăuanu, a preluat asupra sa sarcina de prezentare critică a cărților de folclor în revista

---

[20] Anca Goția, *op. cit.*, p. 9.

[21] M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina. Liebeslieder*, I, Wurzburg, 1940, 582 pagini.

[22] I. Bratu, *Grigore Sima a lui Ioan*, Necrolog, în L, an VII, nr. 3, 1 febr. 1908, p. 51.

[23] [I.S.], *Dr. Ioan Urban Jarnik*, 1848—1908, *ibidem*, an VII, nr. 14, 15 iulie 1908, p. 342—343.

[24] Oct. C. Tăslăuanu, *Balodele românești, ibidem*, an VIII, nr. 2, 16 ianuarie 1909, p. 37—38.

[25] Comunicarea a apărut în ,,Jurnal de l'Université des Anales'', nr. 26, 15 nov. 1908.

[26] Oct. C. Tăslăuanu, *Baladele românești*, p. 37.

[27] *Ibidem*, p. 38.

[28] E. H. [Enea Hodoș] : Pompiliu Pîrvescu, *Hora din Cartal*, în L, an VIII, nr. 1, 1 ianuarie 1909, p. 20—21 (,,Dări de seamă'') ; E. H. [Enea Hodoș] : Tudor Pamfile, *Cimilituri românești, ibidem*, an VIII, nr. 2, 16 ianuarie 1909, p. 42 (,,Dări de seamă'') ; E. H. [Enea Hodoș] : Tit Bud, *Poezii populare din Maramureș*, 1908, *ibidem*, an VIII, nr. 4, 16 februarie 1909, p. 21—29 (,,Dări de seamă'') ; Enea Hodoș : Alex. Vasici, *Cîntece, urături și bocete de-ale poporului*, adunate la Tătăruși, jud. Suceava, însoțite de notițe grafice, *ibidem*, an VIII, nr. 1 —17, 15 aug. — 1 sept. 1909, p. 389 (,,Dări de seamă'').

[29] E. Hodoș : Tudor Pamfile, *Jocuri de copii*, București, 1909, *ibidem*, an VIII, nr. 21, 1 nov. 1909, p. 488—489 (,,Dări de seamă'').

,,Luceafărul'', reliefa importanța materialelor cu puternică amprentă tradițională, considerînd necesară completarea cercetărilor din acest domeniu de ,,un deosebit interes național''.

În ,,Cronica'' numerelor din 1910 aflăm și o interesantă știre privind traducerea în limba germană a poveștii *Harap Alb* [30]. Traducerea aparține lui Gustav Weigand, directorul seminarului de limbă și literatură din Leipzig. Textul bilingv, însoțit de numeroase explicații ale cuvintelor, poate servi ,,ca o bună lectură pentru germanii care ar dori să cunoască firea poveștilor noastre''.

În anul următor redacția va prezenta, conform obiceiului instaurat de E. Hodoș, noi culegeri apărute în seria *Din vieața poporului român*. Este vorba de volumul *Legende și tradiții* [31] ,,adunate de institutorul C. Rădulescu-Codin de prin Oltenia și Muscel''. Recenzentul (în persoana căruia îl recunoaștem pe Tăslăuanu), interesat de orice carte de valoare apărută dincolo de Carpați, amintea, totodată, cititorilor că ,,în Transilvania se mai găsește material de acesta și nu ar fi rău să se găsească și la noi colecționari care să imite pilda dl. Rădulescu-Codin'' [32].

De o apreciere aparte s-a bucurat și culegerea *Hore și chiuituri din Bucovina* [33], volum postum alcătuit de S. Fl. Marian. Este un nou prilej pentru redacție de a elogia inițiativa Academiei în valorificarea culegerilor de folclor românesc, în cultivarea ,,geniului popular'' prin publicarea periodică din comorile spirituale ale poporului. Cu aceste însemnări se și încheie prezentările volumelor de folclor românesc, a colecțiilor folclorice apărute în Transilvania sau în alte părți ale țării, servind și pe această cale ideea unității patrimoniului nostru popular, idee cultivată cu atîta abnegație de mentorul ,,Luceafărului'', Oct. C. Tăslăuanu.

În finalul acestor sumare considerații, cîteva concluzii se impun de la sine:

● În pofida cantității aparent neglijabile, *calitativ* folclorul publicat în ,,Luceafărul'' depășește multe reviste din epocă. Credem că aplecarea revistei către cultura populară — de altfel programatică — a fost mai degrabă una de factură estetică, decît științifică. Rubrica ,,Din popor'' atestă *permanența* interesului pentru folclor, dar nu aceea manifestanță de specialistul riguros, ci reacția creatorului de literatură interesat îndeobște de ,,duhul pămîntului'', de ,,elanul stilistic interior'' al creației populare. Deși Oct. Tăslăuanu avea intenția să realizeze o *Etnografie a poporului român*, față de folclor are reacția lui Blaga — autorul antologiei de folclor din anii '50: domină criteriul estetic îmbinat cu cel al apartenenței la specificul nostru național. Obiectiv major de la care ,,Luceafărul'' nu s-a abătut niciodată pe parcursul întregii sale existențe;

● Intenția revistei — poate nu îndeajuns subliniată — a fost aceea de integrare a folclorului în circuitul de valori a culturii naționale sau chiar europene (vezi în acest sens atenția specială acordată traducerilor!). Trebuie să recunoaștem, tentativa le-a reușit pe deplin, mai mult decît oricăreia dintre revistele ardelene. Ce altceva este poezia lui Goga și chiar proza lui Agârbiceanu decît ,,ridicarea cu o octavă mai sus a torentului de lirism ce curge unduitor în imnul mioritic?'' [34] (Lucian Blaga). Intuia, oare, Octavian Tăslăuanu, avea încă de atunci sentimentul viitoarelor noastre ,,posibilități de cultură majoră'' pornind de la folclorul românesc?

GENURI ȘI SPECII ALE LITERATURII POPULARE PROMOVATE DE REVISTA ,,IZVORAȘUL''

AL. ANDREI

Revista mehedințeană ,,Izvorașul'', condusă de preotul Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, s-a bucurat de o largă popularitate, pe tot cuprinsul țării, în perioada celor peste două decenii de apariție, 1919—1940. Ea apare un timp sub denumirea de ,,Izvorașul''—*revistă muzicală popu-*

---

[30] [F. autor], ,,*Harap Alb'' în traducere germană*, *ibidem*, an IX, nr. 13—14, 1—19 iulie 1910, p. 353.

[31] [F. autor], *Legende și tradiții*, *ibidem*, an X, nr. 4, 16 februarie 1911, p. 96 (,,Cronica'').

[32] *Ibidem.*

[33] [F. autor], *Hore și chiuituri din Bucovina*, *ibidem*, an X, nr. 13—14, 1—16 iulie 1911, p. 328 (,,Cronica'').

[34] L. Blaga, *Elogiu satului românesc*, în *Discursuri de recepție la Academia Română*, București, Editura Albatros, 1980, p. 261.

ca, mai apoi, să aibă un titlu mai cuprinzător, adecvat mai bine profilului său : ,,Izvorașul'' — *Revistă de muzică, artă națională și folclor.* Și, într-adevăr, titlul nu dezminte conținutul. Nu există număr care să nu cuprindă cîteva cîntece culese pe note, în cea mai mare parte inedite. Pentru a sugera, măcar în parte, cele afirmate, vom da cîteva exemple de cîntece, omițînd muzica, deoarece avem în vedere numai textul literar :

,,De-ar fi pușca de soaete
Și compania de fete,
Și-a mea mîndră căpitan,
Aș mai cătăni un an''.
(nr. 11—12/1931)

,,Pe Mureș și pe cîmpie,
Nu-i fată să-mi placă mie,
Cît îi Mureșul de mare
Nici o dragoste nu are,
Someșul cel mititel
Toată dragostea-i în el''.
(nr. 9—12/1922)

În coloanele revistei ,,Izvorașul'' și-au găsit locul toate genurile și speciile literaturii populare. Sînt publicate astfel, din toate zonele folclorice, cu sprijinul culegătorilor voluntari (învățători, preoți, profesori, elevi, studenți și alte categorii), producții și specii ale literaturii populare cu largă răspîndire și aderență la public : cîntece lirice puse pe note *(doine de dor și de dragoste, de ciobănie, de cătănie, de sărăcie, de revoltă, de natură, de lume și satirice), basme fantastice, basme moralizatoare cu personaje mitologice, legende, povestiri, balade, snoave.* Nu lipsesc speciile aflate în consonanță directă cu evenimentele esențiale din viața omului : *descîntece, bocete, leacuri, colinde, rituri de nuntă, diferite credințe și practici.* Astăzi, multe dintre acestea ar putea părea amuzante, dar ele au făcut parte din orizontul spiritual de viață al poporului și merită să ne aplecăm asupra lor pentru a le descifra valoarea și semnificația. Ne-am oprit, de această dată, la unul dintre leacurile publicate, și anume *Leac pentru tuse :* ,,Cînd se baligă un măgar, să iei baliga fără să-l lași s-o miroase, căci măgarul are acest obicei. După ce usuci baliga, faci ceai pe care luîndu-l iți trece tusea, mai ales cea măgărească'' (nr. 11—12/1930).

În multe dintre numerele revistei se găsesc desenate diferite modele de cusături naționale, reprezentative pentru anumite zone, unele dintre ele fiind rarități sub raportul valorii și vechimii. De asemenea, revista are rubrică pentru *locuțiuni* și *idiotisme,* alături de *cuvinte dialectale,* și acestea extrem de semnificative pentru ingeniozitatea populară : *Prost din cale afară ; Dintr-un sat cu iepurele ; Pe un'te duci numai pui de pupăză aduci ; Stai smirnă ; Bardacă* = ulcică sau cană ; *ciomîrdac* = boț etc.

Dacă fondatorul și conducătorul revistei, G. N. Dumitrescu-Bistrița, simțea nevoia să se adreseze, din cînd în cînd, culegătorilor pentru a-i îndemna să evite degradarea creațiilor folclorice, mai ales sub raport artistic, cerînd ca fiecare culegere ,,să se realizeze după îndrumările date în chestionarul trimis la sate'', astfel încît operele folclorice ,,să fie culese fără greșeli și nealterate''[1], aceste îndemnuri sînt, în mod indubitabil, urmarea constatării că, în procesul culegerii, realizat de amatori, cum era și firesc în condițiile respective, se produceau inerent numeroase degradări, atît în forma, cît și în conținutul acestor producții.

După parcurgerea și confruntarea statistică a genurilor și speciilor publicate, rezultă abundența unora și raritatea altora. Între cele din urmă se situează *genul dramatic, jocurile populare și riturile de nuntă, parabola.*

Cît privește autenticitatea și valoarea artistică a speciilor publicate, putem aprecia că acestea se mențin, cu prioritate, în cadrul genului liric și în paremiologie. Se remarcă în mod deosebit particularități ca umorul, optimismul, înțelepciunea, tenta satirică, ritmul vioi, muzicalitatea și limpezimea expresiei, ca în *strigăturile* și *chiuiturile* următoare publicate în nr. 1, 10/1931 ; 1, 6/1932 ; 7—9/1930 :

,,Cîte fete-s cu pieptare,
Toate-s strîmbe de spinare,

---

[1] ,,Izvorașul'', nr. 2/1936, p. 76 și nr. 6—9/1939, p. 296.

Numai mîndruliţa mea
E dreaptă ca secera".

★

„Frunză verde de cireşi
Are mîndra opt cămăşi,
Trei sînt rupte, patru sparte,
Una nu se ţine-n spate".

★

„Cine iubeşte şi spune
Ăla nu e om pe lume,
Cine iubeşte şi tace
Şi lui Dumnezeu îi place,
Nici dracu n-are ce-i face".

★

„Hai la horă să jucăm,
Fata să ne-o mărităm;
Ferice de noi c-am dat-o,
Vai de capu cui a luat-o".

★

„La casa cu multe fete,
Se coc miţele de sete"

Ghicitorile, proverbele şi zicătorile, paremiologia în general, se disting prin sintetizarea ideii, ingeniozitate şi concizie expresivă.

Iată cîteva proverbe şi zicători publicate în nr. 1/1931; 9–10/1929; 6/1930:

„Ferească Dumnezeu să crească porcului coarne";
„În cel mai bun grîu găseşti şi cîte un bob de neghină";
„Cine iubeşte mult hoţia
Rămîne pe drumuri şi-nfundă puşcăria";
„Mai aproape dinţii decît părinţii".

De asemenea, ghicitori tipărite în nr. 1, 5–6, 9, 11–12/1931:

„Ce merge întruna şi nici drumul nu-l trece?"
(moartea)

„Cineva bate pe unul pe umăr zicînd:
« Tu eşti fiul meu dar eu nu sunt tatăl tău »".
(mama lui)

„Pe ce pat nu poţi dormi"?
(pe patul puştii)

„Am un butoiaşi plin cu copilaşi"
(dovleacul)

„Într-un vîrf de deal
Potcoavă de cal"
(luna)

„Cînd poţi duce apa-n sită?"
(cînd e îngheţată)

„Ce trece peste apă şi nu se udă?"
(umbra)

„Cine mănîncă fier?"
(rugina)

„Dacă nu ar fi,
Lumea ar pieri;
Dacă multă este,
Lumea prăpădeşte"
(apa)

Cele mai multe intruziuni sînt surprinse în cadrul genului epic şi, aspect deosebit de curios, în cazul multor basme şi povestiri. Fenomenul ar avea o explicaţie logică. Mulţi culegători au considerat, probabil, că pot să intervină pentru a înfrumuseţa opera culeasă şi binenţeles că efectul a fost, de fiecare dată, în detrimentul valorii estetice şi al autenticităţii fondului de idei.

În acest sens, vom exemplifica, succint, cu ceea ce ni se pare a fi cît se poate de concludent, chiar şi pentru un nespecialist: în nr. 6 (1935), învăţătorul I. Raica din Sebeş-Alba publică un basm fantastic, care corespunde clasificării internaţionale tipului A.T. 300. Urmărind însă schema arhetipală şi modul cum culegătorul a combinat motivele, aparţinînd diferitelor specii epice (cele din legenda *Iovan Iorgovan* şi din balada *Văleanului*), ajungem inerent la concluzia că, în intenţia de a intensifica, de a accentua conflictul şi a dramatiza deznodămîntul, culegătorul a ajuns, în final, la un amestec neconcludent.

Dacă motivele împrumutate şi combinate, precum şi derivarea funcţiilor ar fi fost retopite şi integrate noilor structuri, ar fi apărut o operă distinctă, ca în cazul basmului *Harap-Alb*, devenind un produs distinct de autor şi trecînd în sfera literaturii culte.

În realitate, prin modificările aplicate, basmul popular, deşi aglomerat, a fost amputat în asemenea măsură încît şi-a pierdut semnificaţia esenţială şi nu se poate menţine în cadrul categoriei respective.

Spre a fi cît mai concişi, în acest caz, ne vom mai opri asupra unui singur exemplu: se ştie că, în confruntarea dintre bine şi rău, în basmul fantastic, binele învinge în mod inexorabil, indiferent de proporţiile, de natura prejudiciului cauzat de forţele răului. Chiar în cazul cînd Făt-Frumos a plătit cu viaţa, în lupta pentru triumful dreptăţii, el este răsplătit, în cele din urmă, cu reînvierea — posibilă, de regulă, în plan simbolic, prin folosirea apei vii şi a apei moarte.

În basmul la care ne referim, intitulat *Pietrili Balaurului*, devierea ajunge atît de departe, încît, după ce un voinic ucide balaurul, în urma unei lupte pe viaţă şi pe moarte, „de o zi de vară pînă-n seară", salvînd astfel întreaga comunitate umană, acesta este ucis, la rîndul lui, prin otrăvire, de o frumoasă fată din partea locului, care, în calitate de drăguţă a respectivului balaur, se răzbună [2].

Considerăm că orice alte comentarii sînt de acum inutile.

Pentru a nu ne îndepărta prea mult, precizăm că, în ceea ce priveşte specia basmului fantastic, există şi alte forme de poluare.

Un culegător, prof. Mihai Vulpescu, a literaturizat toate basmele culese şi publicate. În lipsa suflului autentic dat, în primul rînd, de o realitate populară, basmele respective şi-au pierdut individualitatea şi au devenit adevăraţi hibrizi: *Pomul cu merele de aur*, nr. 5—6 (1939); *Rosmarin*, nr. 3—4 (1939); *Rusaliile*, nr. 5 (1939); *Făt-Frumos vrăjit*, nr. 9—10 (1939).

Cu toate deficienţele inerente pentru etapa respectivă, deficienţe amplificate de lipsa mijloacelor tehnice şi a metodelor specifice, originalitatea şi ineditul marii majorităţi a operelor publicate îndreptăţesc peste timp, meritele acestei reviste, dovedind contribuţia sa incontestabilă la opera de tezaurizare a creaţiei noastre populare.

Unii culegători înzestraţi cu simţul limbii, cu capacitatea de intuiţie a fenomenului artistic popular, au cules cu fidelitate operele folclorice, evitînd deformarea acestora. Situaţiile sînt numeroase. Vom exemplifica succint, referindu-ne la un singur culegător, George Catană. Acesta publică în nr. 7—8 (1936) o snoavă, corespunzătoare tipului 3463, aprofundînd şi lărgind sfera dialogului. În spiritul mentalităţii populare, vioiciunea, naturaleţea şi umorul acestui dialog, suprapus umorului de situaţii caracteristic speciei, face ca snoava să-şi păstreze autenticitatea şi să încînte sub raport artistic. Vizavi de infidelitatea femeii, considerată, în snoavă, ca un dat natural, de care aceasta nu se poate debarasa, poanta finală, hazlie, pe de-o parte, capătă şi accente moralizatoare:

„Moara trebuie ferecată
Şi muierea piersecată"

În urma succintului nostru demers, cu referire la genurile şi speciile promovate de această revistă, se impune concluzia potrivit căreia „Izvoraşul" are, printre altele, meritul de a fi publicat un vast material folcloric, acoperind aproape toate genurile şi speciile literaturii populare. Majoritatea operelor publicate pun în valoare motive cu un fond autentic, specifice orizontului de viaţă al poporului nostru.

---

[2] Al. Andrei, *Basmul şi povestirea în revista „Izvoraşul"*, în *Mehedinţi — cultură şi civilizaţie*, 1978, p. 641—645.

TIPOLOGIA FOLCLORULUI ROMÂNESC – ASPECTE TEORETICE ŞI METODOLOGICE ÎN „REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR”

MIHAIL M. ROBEA

O dată înfiinţat Institutul de Folclor din Bucureşti în anul 1949, colectivul acestei prestigioase unităţi ştiinţifice, simţind absenţa presantă a unui instrument fundamental de lucru, şi anume a unui corpus al folclorului românesc, şi-a asumat greaua răspundere a alcătuirii lui. De altfel, realizarea corpusului constituia un deziderat al mai multor generaţii de folclorişti, chiar începînd din anul 1895, cu Lazăr Şăineanu. Frămîntările colectivului, ideile şi propunerile lui din cursul anilor şi-au găsit ecou şi au fost concretizate în cele aproape 15 articole şi studii, semnate de cercetători şi şefi de sectoare, cu o bogată experienţă în terenul folcloric, şi apărute în anii 1960—1983 în „Revista de etnografie şi folclor” (REF), precedată de „Revista de folclor” (1956—1963), o publicaţie destinată în primul rînd cercurilor de folclorişti.

O prezentare sintetică şi documentată a corpusului aflat în plin lucru, cu analize critice retrospective şi cu viitoare linii directoare, toate izvorîte dintr-o complexă experienţă de teren şi de cabinet, o întreprinde prof. Mihai Pop, directorul de mai mulţi ani al Institutului, prin studiul *Corpus-ul folclorului românesc*, publicat în anul 1969, în numărul 3 al „Revistei de etnografie şi folclor”. Marea colecţie trebuie să cuprindă întreg folclorul românesc. Într-o primă fază a elaborării sale, aflată probabil sub influenţa nemijlocită a şcolii sociologice de la Bucureşti iniţiată de D. Gusti, corpusul trebuia să se realizeze prin monografii zonale şi tematice de pe „întreg teritoriul folcloric românesc” (p. 170). În acest sens, au fost organizate în anii precedenţi cercetări monografice complexe şi de adîncime, cu colective de specialişti în toate cele trei sectoare ale folclorului, în special acolo unde ele lipseau cu totul, în zonele Năsăudului, Hunedoarei, Gurghiului, Muscelului, Dornelor şi în altele. „Prin cercetările monografice — relevă Mihai Pop — s-a adunat un material foarte bogat şi s-a ajuns la o cunoaştere adîncă, concretă a fenomenului foarte viu, a procesului de creaţie şi circulaţie, a funcţiei şi dinamicii fiecărei categorii folclorice. S-a ajuns totodată şi la unificarea metodei cercetării de teren, la elaborarea unor standarde ştiinţifice moderne pentru materialele culese şi pentru datele complementare ce le însoţesc” (p. 172). În vederea reducerii duratei cercetării în teren prin monografie, s-a trecut apoi, pe baza experienţei acumulate, la anchete cu obiective mai limitate în toate zonele ţării. Într-adevăr, prin cercetările monografice şi prin nenumăratele anchete de teren „s-a ajuns — concluzionează autorul — să fie culeasă partea cea mai importantă a tradiţiei noastre folclorice, în orice caz, cred, toate faptele semnificative ale patrimoniului nostru folcloric tradiţional” *(ibidem)*. În continuare, s-a trecut, cu metodele ştiinţifice adecvate fiecărui gen de creaţie, la transcrierea şi reproducerea materialului recoltat în contextul evocat. Între timp s-a constituit astfel o imensă bază materială a corpusului naţional, rar întîlnită în cultura populară a altor popoare, încît în anul 1969 însuma aproape 70 000 de piese de literatură, de obiceiuri, de teatru popular, de muzică şi de dans, la care se adaugă alte zeci de mii de piese aflate în colecţiile manuscrise din arhive şi biblioteci şi în culegerile imprimate în volume şi în presa vremii.

Concomitent cu această muncă de cercetare s-a desfăşurat şi o acţiune oarecum de finalizare interioară, organizatorică, a marii colecţii, constînd într-o dublă cartotecare a materialelor reţinute în cursul deceniilor, „într-un sistem paralel, geografic: pe zone şi sate, şi categorial, pe genuri şi specii” (p. 173).

Însă treptat au fost descoperite carenţe de ordin metodologic în alcătuirea colecţiei prin apelarea la monografii zonale şi tematice şi prin organizarea materialelor după criteriile geografic şi categorial. Căci, cu toate eforturile făcute şi cu toate rezultatele spectaculoase obţinute, şi într-o parte şi în alta, continuarea colecţiei după planul iniţial s-a dovedit ineficientă, fiindcă realizarea unor noi monografii ar fi cerut un timp prea îndelungat şi sistematizarea ultimă a pieselor era insuficientă pentru organizarea publicării lor şi a facilitării viitoarelor cercetări de profunzime. În plus, în condiţiile constituirii unor sistematizări internaţionale se pare că era nevoie şi de o sincronizare a acestui corpus naţional cu clasificările respective.

Şi atunci, într-o a doua fază importantă de elaborare, într-un nou spirit metodic şi luîndu-se în consideraţie şi unele succese incontestabile ale folcloristicii internaţionale, s-a trecut la acţiunea atît de complexă şi de migăloasă a sistematizării tipologice a întregului fond folcloric — literar, muzical şi coregrafic — pe genuri şi pe specii. În mod concret, s-a recomandat ca producţiile fiecărei specii să fie organizate, într-o primă etapă, în tipuri şi, într-o a doua etapă, să fie sistematizate în interiorul speciei, tipurile fiind ilustrate cu texte reprezentative (pentru conținut și valoare artistică). Sistematizarea tipologică urma să se aplice separat la partea literară și la partea muzicală, ea oferind deci cercetătorilor posibilitatea de dominare a faptelor de folclor prin sesizarea legăturilor intime dintre ele.

În a doua fază a sa, potrivit concepției clasificării funcționale a speciilor și genurilor, care reflectă mai corect realitatea folclorică, marea colecție putea să cuprindă — în mai multe zeci de volume, unele consacrate chiar unei anumite specii — 21 de capitole întinse : ,,*I. Legende, II. Basme cu animale, III. Basme fantastice, IV. Snoave, V. Povești, VI. Cîntece epice — a) poezie, b) muzică, VII. Cîntece lirice — a) poezie, b) muzică, VIII. Colinde — a) poezie, b) muzică, IX. Alte obiceiuri de peste an, X. Obiceiuri la naștere și alte obiceiuri de familie, XI. Obiceiuri de nuntă — a) poezie, b) muzică, XII. Obiceiuri de înmormîntare — a) poezie, b) muzică, XIII. Descîntece, XIV. Muzică instrumentală, instrumente populare, XV. Dansuri — a) dans, b) muzică, c) strigături, XVI. Paremiologie, XVII. Ghicitori, XVIII. Cîntece de lume XIX. Cîntece și jocuri de copii, XX. Jocuri distractive, XXI. Teatru popular*'' (p. 185). Tabloul ne apare atît de întins încît însumează toate categoriile folclorice. În structura volumelor preconizate, unele cuprinzînd doar o singură specie importantă, întocmite de colective de cercetători, intrau componentele : sistematizarea tipologică a pieselor, variantele ilustrative pentru fiecare tip, un studiu introductiv despre funcția și morfologia materialului inclus și date despre istoria, circulația și stilistica tipurilor.

Realizat și publicat astfel corpusul, concomitent cu constituirea bibliografiei folclorului, folcloristica noastră va încheia a doua perioadă importantă din activitatea sa, în care multitudinea manifestărilor folclorice au fost identificate, tezaurizate și sistematizate, deschizîndu-se perspective certe cercetărilor de adîncime, precum, printre altele, redactarea tratatului de folclor.

Într-un nou și apropiat studiu de cel precedent din REF, pe anul 1970 (tom. 15, nr. 1), intitulat *Realizări și perspective în folcloristica românească*, cu care de altfel se deschide ,,o rubrică pentru discutarea ipotezelor de lucru [. . .] pentru *Corpus-ul folclorului românesc*'', prof. Mihai Pop revine și adîncește unele concepte și propuneri formulate anterior.

Am stăruit mai îndelung asupra studiului prof. Mihai Pop *Corpus-ul folclorului românesc*, conceput critic pe baza experienței acumulate de un institut de cercetări și avînd un evident profil programatic, deoarece multe din ideile lui esențiale le găsim dezvoltate rodnic, pe baza propriei lor activități din teren și din discuțiile în colectiv, de mai mulți autori de tipologii ale colecției naționale în lucrările acestora consacrate unei anumite specii folclorice, fie anterior, fie ulterior anului 1969.

Un prim studiu documentat și chiar cu valoare programatică pentru proză din seria lucrărilor privind sistematizarea tipologică aparține lui Corneliu Bărbulescu și el se intitulează sugestiv *Catalogul poveștilor populare românești*, apărut în REF (an. XV, 1969, nr. 1—2). Autorul se oprește asupra cîtorva chestiuni teoretice și metodologice ce-l interesează în mod special la construirea solidă a catalogului prozei noastre populare, care are la temelia lui sistemul internațional de clasificare A. Aarne—St. Thompson. Mai întîi, din perspectiva cercetătorului de teren și potrivit funcției lor în actul povestitului, restabilește categoriile prozei orale românești și redefinește la obiect unele specii ale genului. Povestirea curentă, de pildă, este ,,un fel de jurnal vorbit, o cronică orală a unor fapte ieșite din comun în viața de toate zilele a colectivității'' (p. 60). ,,Snoavele — relevă el — au un caracter satiric demonstrativ și moralizator'' (p. 61). Apoi, în vederea stabilirii structurii narațiunii și posibilității identificării ei, analizează componentele definitorii ale acesteia : *elementul, motivul* și *episodul* — aflate într-un raport contextual intim. Evident, episodul se înlănțuie, în narațiunile mai întinse decît el, cu alte noi episoade spre a le concretiza. În analiza structurală, componentele respective se găsesc într-o ordine gradată, pe care autorul ține s-o precizeze direct : ,,Se poate spune deci că în analiza structurii poveștilor românești se deosebește — în ordine crescîndă — următoarea succesiune a noțiunilor discutate : *element, motiv, episod,* ca să urmeze celelalte noțiuni cunoscute în discuțiile de specialitate : variantă, versiune, oecotip, tip, temă, care se cuprind una într-alta. Sfera cea mai largă o are tema care îmbrățișează subiectele poveștilor ce o ilustrează prin elementele înlănțuite în motive și episoade'' (p. 63). O dată fixate componentele analizei, Corneliu Bărbulescu propune — pe baza discuțiilor din colectiv (Ov. Bîrlea ș.a.) și în consens cu acesta — prezentarea în catalog a fiecărui ,,tip de poveste'' aparținînd unei specii, după următoarea schemă :

,,A. — *Identificarea*

1. Numărul tipului de basm în clasificare (ATh.).
2. Titlul românesc cel mai semnificativ.
3. Titlul internațional al tipului.
4. Indicația numărului de variante cuprinse în tip, cu trimiterile bibliografice și cu arătarea localității de proveniență.

5. Referire la clasificările și lucrările lui Șăineanu, Adolf Schullerus și la lucrarea lui Bolte—Polivka, *Anmerkungen*..., în care se găsește o bună bibliografie necesară studiilor unor tipuri de povești. Fiind o lucrare fundamentală în specialitate, ea apare în cele mai multe cataloage naționale.

B. — *Analiza tipului*

1. Stabilirea elementelor, motivelor și episoadelor.
2. Stabilirea succesiunii motivelor și episoadelor în fiecare variantă.
3. Gruparea variantelor.
4. Comentarii la variante, relații cu alte variante sau tipuri.
5. Frecvența elementelor în diverse variante pentru stabilirea trăsăturilor comune.
6. Răspîndirea teritorială.

C. — *Rezumate*

Rezumatele tuturor poveștilor în ordinea cronologică a tipăririi sau culegerii, cu date bibliografice complete și orice alte observații ce ar putea să ajute înțelegerea înlăturării elementelor, motivelor și episoadelor sau contaminările dintre diferite tipuri și variante" (p. 64).

Se poate exemplifica, cu toate operațiile prezentării, prin tip. 306 ,,*Fata rupe haine și fătul babei*". *Ghetele rupte la joc* (p. 65—72), transcris din categoria basmelor propriu-zise, a cărui tipologie o alcătuia personal autorul. O serie de aspecte teoretice și metodologice din acest studiu vor fi reluate de C. Bărbulescu și nuanțate în *Aspecte actuale ale cercetării narațiunilor populare în România* (în REF, tom. 10, 1965, nr. 4, p. 339—345) și exemplificate la cîteva basme : *Analiza istorică a basmului românesc ,,Fata cu mîinile tăiate"* (*A Th. 706*) (*ibidem*, tom. 11, 1966, nr. 1, p. 27—40), *Cîteva observații la basmul ,,Înșiră-te mărgăritar"* (tip. 707C^{x}) (*ibidem*, tom. 13, 1968, nr. 4, p. 293—298). Discuțiile teoretice și metodologice despre catalogul prozei noastre orale, purtate aici, au fost interesante și fructuoase pentru edificarea lui.

Ceilalți autori de cataloage tipologice ale altor categorii în proză au detaliat principiile clasificării și au extins ilustrarea tipurilor în funcție de particularitățile speciei. Astfel a procedat Tony Brill cu basmele cu animale și basmele cu formule în studiul intitulat chiar *Poveștile cu animale și poveștile cu formule* (*ibidem*, tom. 10, 1965, nr. 4, p. 375—387), căruia îi anexează cele două scheme ale clasificării tipurilor, prima numerotată de la 1 la 299, cea de-a doua numerotată de la 2000 la 2399. Sabina Cornelia Stroescu s-a ocupat în aceeași direcție de snoave în lucrarea sa *Cu privire la sistemul de clasificare a snoavei populare românești* (*ibidem*, tom. 10, 1965, nr. 6, p. 585—593). Cercetătoarea a consultat o vastă bibliografie, ca de altfel toți autorii de cataloage, a distribuit miile de snoave și de glume, ținînd seama de specificul lor, în 6 mari sectoare reprezentînd ,,familii de subiecte" : I. *Relații sociale* (conflicte de clasă), II. *Relații familiale*, III. *Deficiențe psihologice*, IV. *Defecte fiziologice*, V. *Snoave privitoare la armată*, VI. *Glume* (p. 586—587). În continuare, aceeași Tony Brill, care a conceput și realizat catalogul legendelor populare, a semnat studiul *Principiile clasificării legendelor populare românești* (*ibidem*, tom. 11, 1966, nr. 3, p. 259—269). Cum această specie nu dispunea de sugestiile unei sistematizări tipologice internaționale, cercetătoarea a fost obligată și a reușit totuși, pornind de la modelele celorlalte tipologii ale prozei, să structureze una românească, în deplină unitate cu acestea. Cele peste 6100 de tipuri de legende și tradiții le-a ordonat în 4 mari sectoare tematice, nou create : I. *Legende etiologice*, II. *Legende mitologice*, III. *Legende religioase* și IV. *Legende istorice*, precum și în diviziunile lor. Autoarea n-a omis nici aici să anexeze ,,o schemă de bază a clasificării" (p. 264—269).

Dintre speciile folclorului poetic, *cîntecelor epice* și *cîntecelor lirice* li s-au publicat în studii, sub formă de sinteză, discuțiile despre sistematizările lor tipologice. A. I. Amzulescu a revenit în mai multe studii asupra tipologiei baladei populare. Considerentele teoretice și metodologice despre clasificarea tipologică a speciei le-a sistematizat în 1969, în lucrarea *Cîntecul epic în ,,Colecția națională de Folclor"* (*ibidem*, tom. 14, nr. 3. p. 179—192). În concluziile la studiul său, autorul considera că volumele consacrate cîntecelor epice din cadrul colecției naționale trebuie să aibă următoarea structură:

,,1. *Studiu introductiv*.

2. *Catalog tipologic și bibliografic* — cu rezumatul cît mai succint al subiectului fiecărui tip narativ, urmat de trimiteri la:

— variante publicate în volume, broșuri și — parțial — periodice;

— variante inedite din culegerile Institutului de Etnografie și Folclor și ale Secției din Cluj a Filialei Academiei Republicii Socialiste România: magnetofon, fonograme, fond auxiliar și informativ, manuscrise;

— variante din — eventual — alte colecții inedite din biblioteci și arhive (publice și particulare).

3. *Corpus selectiv de texte* — una sau mai multe variante pentru fiecare tip de subiect.

4. *Anexe* — note și comentarii la textele selecționate (inclusiv pasaje antologice sau de alt interes, extrase din alte variante); biografii ale informatorilor; repertorii individuale; răspun-

suri la diverse chestionare; date din procesul observării directe la ocazii de cîntece etc.; glosar; eventuale hărți ale răspîndirii și culegerilor (care s-ar putea constitui într-un atlas separat) ș.a." (p. 191).

Un plan atotcuprinzător pentru un corpus realmente științific, ideal, așa cum de altfel a fost practic realizat. Eforturile metodologice direcționate într-o viziune modernă, pentru elaborarea *Indexului tipologic și motivic al jurnalelor orale românești*, avînd ,,microstructura emblemă" drept indicator al tipului unei anumite narațiuni, ni le-a evocat Cornelia Călin în *Ipoteză de clasificare a jurnalului oral*, cu ,,schemă generală a clasificării" (*ibidem*, tom. 28, 1983. nr. 1, p. 66—69).

Pentru lirica populară, aspectele ei teoretice și metodologice, după o prealabilă analiză și elucidare a elementelor clasificării[1], ne apar sintetizate de către Sabina Ispas și Doina Truță în lucrarea lor comună *Propuneri pentru catalogul liricii orale românești* (*ibidem*, tom. 19, 1974, nr. 2. p. 113—152). Cum nici lirica populară nu dispunea de un model în folcloristica internațională, colectivul de autori al acestui catalog a fost obligat, în deplină concordanță cu celelalte sistematizări tipologice ale marii colecții naționale, să realizeze el însuși unul. Plecînd de la *Motif Index of Folk Literature* a lui Stith Thompson, cea mai reușită sistematizare tematică a narațiunii orale, care operează îndeosebi cu diviziunile claselor, subclaselor ș.a., a fost elaborat un catalog tematic al liricii populare în care materialul liric e grupat în diviziuni tematice, în capitole, în grupe și în subgrupe, acestea fiind numerotate cu litere majuscule și într-un sistem zecimal. Tipurile apar astfel numerotate în cadrul unei lungi serii de diviziuni crescînde. Tot cele două cercetătoare ne-au prezentat, la cîțiva ani după încheierea lui, *Indexul motivic și tipologic al poeziei erotice orale românești* (*ibidem*, tom. 28, 1983, nr. 2, p. 161—168). Sistematizarea tipologică a liricii contemporane a constituit, de asemenea, tema studiului *Considerații asupra Catalogului creației lirice populare cu ideatică nouă* (*ibidem*, tom. 27, 1982, p. 101—110) de Nicoleta Coatu-Manafi.

Nici marile sectoare ale folclorului muzical și coregrafic n-au fost omise în paginile REF, întrucît autorii de tipologii au discutat amplu structura cataloagelor respective, precum Eugenia Cernea, în *Contribuții la tipologizarea muzicii colindelor românești* (*ibidem*, tom. 14, 1969, nr. 3, p. 225—241), Ghizele Sulițeanu, în *Criterii psihologice în definirea unui sistem de clasificare a muzicii populare. Despre procesele de transpoziție și de substituire* (*ibidem*, tom. 24, 1979, nr. 2, p. 205—217). Andrei Bucșan, în *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești* (*ibidem*, tom. 12, 1967, nr. 3, p. 169—186) și *Un proiect de catalogare a materialului coregrafic* (*ibidem*, tom. 14, 1969, nr. 3, p. 193—205) și alții în intervențiile lor.

Tipologia folclorului românesc a constituit deci un capitol fundamental din repertoriul tematic al REF. Publicarea clasificărilor tipologice ale diferitelor categorii folclorice a oferit un prilej oportun și rodnic în definitivarea lor prin analize științifice asupra anumitor probleme teoretice și aspecte metodologice. Evident, momentul definitivării cataloagelor tipologice a intrat acum în istoria folcloristicii. Și între timp au văzut deja lumina tiparului corpusurile folclorice ale unor specii [2] aparținînd celor trei sectoare ale folclorului.

---

[1] În studii ca: Radu Niculescu, *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare și clasificare a liricii populare*, în REF, tom. 14, 1969, nr. 3, p. 207—222; C. Eretescu, *Motiv, variantă în lirica populară românească* (*ibidem*, tom. 17, 1972, nr. 2, p. 93—105); Ligia Georgescu, *Distribuția—analiza distribuțională, premisă pentru o metodă de clasificare a liricii populare românești* (*ibidem*, tom. 18, 1973, nr. 2, p. 107—116).

[2] Volume tipărite în ,,Colecția Națională de Folclor": Sabina Cornelia Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumains*, vol. I—II, București, Edition de l'Académie de la Republique Socialiste de Roumanie, 1969; Tony Brill, *Legende populare românești*. Ediție critică și studiu introductiv de... Prefață de I. D. Bălan, București, Ed. Minerva, 1981; Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*. București, Ed. Academiei, 1981; idem, *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice*. București, Ed. Academiei, 1983; Sabina Ispas și Doina Truță, *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic*, I(A—C), București, Ed. Academiei, 1985; vol. II (D — H), 1986; vol. III (I — R), 1988; Nicoleta Coatu, *Lirica populară românească cu tematică actuală*, București, Ed. Minerva, 1984; Steluța Popa, *Obiceiuri de iarnă. Folclor muzical din repertoriile copiilor*, București, Ed. Muzicală, 1981; Ion Cuceu și Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare românești*, București, Ed. Minerva, 1988; Ghizela Sulițeanu, *Cîntecul de leagăn*, București, Ed. Muzicală, 1986; Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul zorilor și bradului (tipologie muzicală)*, București, Ed. Muzicală, 1988; Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc*. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale, București, Ed. Muzicală, 1984; idem, *Repertoriul pastoral. Semnale de bucium*. Tipologie muzicală și corpus de melodii. București, Ed. Muzicală, 1987.

PREOCUPĂRI PENTRU STUDIUL PROZEI POPULARE ÎN ,,REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR"

NICOLAE CONSTANTINESCU

Am pornit, în abordarea temei de faţă, de la considerentul că o investigaţie, fie ea chiar sumară, şi ca atare, incompletă, a preocupărilor pentru proza populară în REF, pe durata unui sfert de veac — 1964—1989 — ar putea fi, din multe puncte de vedere, instructivă. Căci nu este vorba doar de a inventaria şi de a rememora principalele studii şi articole consacrate acestui important sector al literaturii populare, ci de a descifra în acestea cîteva direcţii, orientări, tendinţe afirmate în paginile singurei noastre publicaţii de specialitate cu o apariţie periodică, ritmică, regulată. Ţinem seama, desigur, că, în raport cu profilul larg al revistei — evidenţiat de chiar titulatura acesteia, ,,Revista de etnografie şi folclor" — acoperind, deci, cel puţin în intenţie, ansamblul culturii populare româneşti (în special), proza populară reprezintă o secţiune doar, o secvenţă dintr-un întreg de foarte mari dimensiuni. De altfel, importanţa acordată epicii populare în proză pe plan internaţional se concretizează în existenţa unor publicaţii specializate în studierea acesteia precum, de exemplu, ,,Fabula", subintitulată chiar ,,revistă de studii asupra poveştii populare", care apare din 1957, şi în înfiinţarea unei Societăţi Internaţionale de Studiere a Naraţiunilor Populare (I.S.F.N.R.), care şi-a ţinut, cu un an în urmă, la Budapesta, cel de-al IX-lea congres al său, despre care — ca şi despre cele care l-au precedat în ultimii 20 de ani — prea puţine informaţii au reuşit să penetreze ,,cortina de beton" care ne-a separat de lumea ştiinţifică europeană; şi spun în ultimii 20 de ani, pentru că în 1969, al V-lea Congres al ISFNR avea loc chiar la Bucureşti.

Revenind la chestiunea care ne interesează, constatăm, din consultarea utilei *Bibliografii a REF (1956—1980)*, că *la secţiunea 5. Proză populară* sînt înregistrate, sub punctul a) *Basme şi povestiri*, 27 de titluri, dintre care 24 publicate după 1964, sub pct. b) *Legende şi tradiţii*, 3 titluri (2 după 1964), iar sub pct. c) *Snoave*, un singur titlu, la care se mai pot adăuga şi altele, atingătoare zonei, dar înregistrate în alte secţiuni ale indexului bibliografic.

În ceea ce priveşte perioada 1981—1989, fără a avea pretenţia exhaustivităţii, consemnăm numai 8 titluri dintre care unele se încadrează numai parţial şi cu o oarecare îngăduinţă în noţiunea ,,proza populară".

Ca o constatare de ordin general, trebuie arătat că studiile publicate între 1964 şi 1980 au un mai pronunţat caracter teoretic, marcînd, de fapt, sfîrşitul unei perioade de căutări şi clarificări, după aşezarea cercetării culturii şi literaturii populare româneşti în rame instituţionalizate ferme.

Astfel, unele dintre aceste studii se constituie chiar în sinteze însemnînd un capăt de drum şi o deschidere către cercetări ulterioare precum, de exemplu, cele semnate de C. Bărbulescu, *Aspecte ale cercetării naraţiunilor populare în România* (nr. 4/1965, p. 339—346), Tony Brill, *Poveştile cu animale şi poveştile cu formule* (*ibidem*, p. 375—388), Sabina C. Stroescu, *Cu privire la sistemul de clasificare a snoavei populare româneşti* (nr. 6/1965, p. 585—594), Tony Brill, *Principiile clasificării legendelor populare româneşti* (nr. 3/1966, p. 259—271).

Precedate de o privire istorică asupra cercetării prozei populare româneşti semnate de Viorica Nişcov *(Skizze einer Geschichte der rumänischen Volksprosaforschungen)* şi de un apel privind metodologia culegerii producţiilor populare în proză datorat lui Ovidiu Bîrlea *(Über das Sammeln volkstümlichen Prosaerzählens)*, trei dintre studiile menţionate mai sus sînt reluate, cu unele modificări, în volumul *Aspekte der Volksprosaforschungen in Rumänien/Aspects des Recherches sur les Narrations Populaires en Roumanie)* (1969), apărut cu ocazia amintitului congres al ISFNR de la Bucureşti, volum care înfăţişează cu destulă exactitate stadiul cercetărilor naraţiunilor populare în proză la noi la sfîrşitul deceniului 7. Probabil că centrul de greutate şi reperul cel mai semnificativ al întregii acţiuni de culegere şi cercetare a epicii populare în proză, din perioada respectivă, îl reprezintă *Antologia de proză populară epică*, 3 vol., 1966, realizată de Ovidiu Bîrlea, care îşi expunea, cu 10 ani în urmă, în fosta ,,Revistă de folclor", suma principiilor sale teoretice, cărora le-a rămas toată viaţa fidel (v. *Cercetarea prozei populare epice,* în RF, nr. 1—2/1956, p. 109—134).

Consecvenţi cu propriile opţiuni teoretice şi metodologice enunţate în anii 60 s-au dovedit atît cercetătorii legendelor, cît şi cei ai snoavelor populare. Astfel, Tony Brill a realizat planul anunţat încă în 1966, editînd *Legende populare româneşti*, vol. I. Ediţie critică şi studiu introductiv, Editura Minerva (Ediţii critice de folclor-genuri), 1981, un remarcabil corpus de texte, în primul rînd, ilustrînd totodată o tipologie îndelung gîndită. La fel, Sabina C. Stroescu a elaborat cunoscuta ,,tipologie bibliografică a snoavelor româneşti'' (v. *La Typologie bibliographique des facéties roumaines*, vol. I—II, E.A., 1969) şi a început editarea corpusului speciei (v. *Snoava populară românească*. Ediţie critică de Sabina Cornelia Stroescu. Prefaţă de Mihai Alexandru Canciovici, Editura Minerva (Ediţii critice de folclor-genuri), vol. I., 1984; vol. II 1986 ; vol. III, 1987 ; vol. IV, 1989).

Cît priveşte basmul fantastic (propriu-zis), acesta continuă să fie în suferinţă datorită absenţei catalogului tematic (motivic) al repertoriului naţional, instrument de lucru de a cărui utilitate nu se îndoieşte nimeni. (O versiune ms. a acestuia pare să existe, dar e greu accesibilă, se înţelege).

Poate că tocmai lipsa catalogului să fi impulsionat aşa-numitele ,,studii de caz'', cercetări cu caracter monografic asupra unor teme din repertoriul românesc de basme, cum ar fi cele semnate de Corneliu Bărbulescu, *Analiza istorică a basmului românesc « Fata cu mîinile tăiate »* (Ath 706) (nr. 1/1966, p. 27—40) şi *Cîteva observaţii la basmul « Înşir-te mărgăritar »* tip 707 C. (nr. 7/1968, p. 293—298), de Viorica Nişcov, *Variante germane din « Kinder-und Hausmärchen » şi variante româneşti la tipurile ATh 410, 130 şi 120* (nr. 4/1969, p. 295—314), de Nicoleta Coatu, *Studiul comparat al variantelor româneşti de basm tip 300 ATh* (nr. 1/1985, p. 3—13) şi *Mecanismul combinatoriu al basmului tip 300 cu basmul tip 303 ATh, în perspectivă comparată* (nr. 2/1985, p. 125—134). Demersul, în aceste din urmă două studii, care fac parte, ni se spune, dintr-o lucrare mai amplă, depăşeşte simpla descriere şi comparare a motivelor româneşti şi străine, urmărind să evidenţieze şi două aspecte fundamentale care indică direcţiile creativităţii la nivelul basmului şi modalitatea de integrare a variantelor româneşti în unitatea de concepţie proprie spaţiului cultural larg indo-european : cercetarea constantelor, analiza comparată a modelelor structurale, marcarea factorului de diversitate prin degajarea elementelor variabile care conferă culoarea distinctivă a specificităţii etnice (Nicoleta Coatu, *Studiul comparat...*, în REF, tom 30, nr. 1/1985, p. 3).

Asemenea obiective ies din cadrele relativ restrînse ale metodei comparativ-istorice impuse de ,,şcoala finlandeză'', punînd la lucru achiziţiile de dată mai recentă ale naratologiei, începînd cu *Morfologia basmului* (1928) de V. I. Propp, recuperată cu destulă întîrziere de folcloristica europeană, ca şi de cea românească. Totuşi, chiar înainte de traducerea sa integrală în limba română, studiul lui Propp a fost făcut cunoscut specialiştilor prin studiile semnate de Nicolae Roşianu, *Formule finale în basm* (nr. 4/1969, p. 271—293) —, indirect însă, pentru că — *nota bene!* — numele autorului *Morfologiei basmului* nu este menţionat aici defel, dar spiritul acesteia apare cu pregnanţă, cum apare, de altfel, şi în alte articole premergătoare cărţii sale *Stereotipia basmului* (1973) —, şi de Stanca Fotino, *Modelare în basmul fantastic* (*ibidem*, p. 315—329), unde contribuţia lui Propp este consemnată în şirul istoric al încercărilor de descoperire a regularităţilor, a modelelor, a invariantelor basmului fantastic, de la Adolf Stender Petersen (1945) pînă la J. A. Greimas (1966). Şi aici este necesar un amendament, în sensul aşezării studiului lui V. I. Propp la locul de frunte, în poziţia de pionier care îi revine de drept, şi al sublinierii descendenţei proppiene a tuturor celorlalţi autori citaţi (Cl. Lévi-Strauss, Claude Bremond, Alan Dundes, J. A. Greimas), descendenţă recunoscută de ei înşişi.

Cercetarea structuralistă combinată cu metodele propuse de lingvistica matematică, *en vogue* la începutul anilor '70, s-a concretizat în studiul *Gramatica basmului (I)* (nr. 4/1973) şi *(II)* (nr. 5/1973) de Stanca Fotino şi Solomon Marcus, studiu care prezenta, la vremea publicării, o noutate de prim ordin, dar care a rămas, după cît se pare, ca o încercare singulară, fără continuări notabile în timp, ca un moment în practica cercetării folcloristice marcat şi editorial prin studiile adunate în volumul *Semiotica folclorului. Abordare lingvistico-matematică*. Sub redacţia prof. Solomon Marcus, Editura Academiei, 1975 ; vezi şi versiunea franceză, *La sémiotique formelle du folklore*, Editions Klincksieck — Editura Academiei, 1978).

Revenind la relaţia model—variantă, esenţială, în ultimă instanţă, pentru înţelegerea intrinsecă a fenomenului producerii folclorului, de reţinut este un studiu al profesorului Mihai Pop, care pune în cauză modul cum structura unică a basmului, ,,monotipic'' în esenţă, se adaptează condiţiilor culturale, de spaţiu şi de timp. În *Caractere naţionale şi stratificări istorice în stilul basmelor populare* (nr. 1/1965, p. 3—11), Mihai Pop susţine că ,,Dincolo de preferinţele unor popoare pentru anumite teme, subiecte şi motive şi de neaderenţa folclorului lor la altele, specificul naţional al basmelor reiese şi din felul în care acestea oglindesc : locurile în care se realizează, modul de trai al oamenilor care le povestesc, stările sociale în care trăiesc aceşti oameni, felul lor de a gîndi, concepţiile lor despre lume şi viaţă, năzuinţele lor, orizontul lor cultural, artistic'' (p. 3). Deşi din toate acestea rezultă diferenţe zonale, istorice şi individuale, se poate neîndoielnic vorbi, afirmă autorul, despre ,,relativa unitate structurală a basmului european''.

Sincrone cu aprecierile teoretice din studiul mai sus citat ne apar cercetările concrete de teren consemnate de Doina T. Negulescu, *Evoluţia povestitului în Drăguş — Făgăraş* (nr. 2/

1968, p. 143—157), Olga Naghi, *Concretizări de timp și spațiu în basmele din Valea Gurghiului* (nr. 6/1968, p. 531—543), Dumitru Pop și Olga Naghi, *Arta povestitului și vîrsta povestitorilor* (nr. 4/1969, p. 263—269) și altele. Din păcate, deși materialul faptic îndreptățea, prin consistență, noutate și acribie științifică o adîncire a studiului, toate aceste cercetări privnd „biologia'' fenomenului povestitului au fost, în cea mai mare parte, abandonate, în timp ce, pe plan mondial, ele au proliferat, pe drumul deschis de Mark Azadowski *(Eine sibirische Märchenerzählerin*, 1926) și continuat, mai tîrziu, de Ortutay Gyla *(Fedics Mihály mesél*, 1940), iar mai recent de Dégh Linda *(Folktales and Society. Story-Telling in a Hungarian Peasant Community*, Bloomington, Indiana University Press, 1969) sau Juha Pentikäinen *(Marina Takalon uskonto*, 1977; cf. și *Oral Repertoire and World-View*, 1977; vezi, de asemenea, *Structural Patterns of an Oral Repertoire*, în „Cahiers roumains d'études littéraires'', nr. 1/1977, p. 23—40). Cît privește contribuțiile românești, nu putem trece cu vederea, totuși, amplele fișe de informator alcătuite de Ovidiu Bîrlea, în *Antologie de proză populară epică*, tom III/1966 și „portretul'' Ilenei Sînziana realizat de Tony Brill (*O povestitoare din Hațeg*, în vol. *Studii de folclor și literatură*, E.P.L., 1967, p. 191—246), precum și, mai recent, *Bibliografiile și repertoriile povestitorilor* realizate, în maniera impusă de Ov. Bîrlea, de către Mihail M. Robea în finalul amplei sale culegeri, *Basme populare românești*, Editura Minerva, 1986; la fel, deși diferită ca intenție și ca mod de realizare, lucrarea lui Ion Diaconu, *Cîntăreți și povestitori populari*, Editura Minerva, 1980.

În fine, din studiile publicate de „Revista de etnografie și folclor'' după 1980, se desprind, alături de menționata direcție de cercetare comparativă a basmelor, interesul pentru relația folclor—literatură cultă, „de autor'', la nivelul narațiunii de sorginte populară, precum, mai înainte, Nicoleta Manafi, *Contribuții la studiul basmului în proză „Călin Nebunul'' din ms. eminescian 2284* (nr. 2/1976, p. 167—181) și, recent, Al. Dobre, *„Călin Nebunul'' — basm popular și poem eminescian de inspirație folclorică* (nr. 3/1989, p. 189—212), Nicolae Constantinescu, *Relații și conflicte familiale în poveștile lui Creangă* (nr. 6/1989, p. 517—524) etc. și preocuparea pentru definirea și circumscrierea mai exactă în sistemul categorial al epicii populare în proză a unor specii mai puțin cercetate precum *Anecdota* (vezi Nicolae Constantinescu, *Fișe pentru un dicționar de folclor*, IV, nr. 2/1985, p. 142—143) și *Povestirea* (idem, *Fișe...*, V, nr. 1/1986, p. 42—45).

Numărul relativ ridicat de studii și articole consacrate prozei populare în paginile REF în ultimii 25 de ani atestă preocuparea constantă a folcloriștilor români pentru această categorie a literaturii orale. Prelungirea unora dintre ele din filele revistei în monografii, tipologii, studii, cărți de sine stătătoare confirmă consecvența cercetărilor și miza lor majoră. Neducerea mai departe a altora poate să reprezinte fie dovada unui abandon dictat de sterilitatea punctului de vedere adoptat, fie doar o oprire temporară, un popas la un „punct de alimentare'' pentru noi acumulări și dezvoltări ulterioare. Din acest punct de vedere se poate spune, fără teama de a greși, chiar dacă limbajul aparține altui registru stilistic decît cel științific, că o revistă, o publicație de specialitate constituie o bună pistă de lansare și de încercare a vehiculelor și a piloților de diferite formule. Cei mai buni, mai bine pregătiți încheie, de regulă, cu bine parcursul, oricît de dificil ar fi acesta...

LOCUL ȘI ROLUL REVISTELOR DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR ÎN CUNOAȘTEREA ȘI CERCETAREA CULTURII POPULARE ROMÂNEȘTI

ALEXANDRU DOBRE

Calendarul aniversărilor și comemorărilor împlinirii unui anumit număr de ani de la nașterea sau moartea unor personalități de seamă ale științei și culturii românești, al împlinirii unui anumit număr de ani de la derularea pe scena istoriei noastre naționale a unor evenimente cu rezonanță adîncă în viața politică și culturală românească este, pentru acest an, deosebit de bogat.

În acest context general, în care trebuie să se înscrie în mod organic, folcloristica și etnografia se regăsesc în bună măsură. Prin grija colegului Iordan Datcu, „Revista de etnografie şi folclor" a făcut public calendarul aniversărilor şi comemorărilor anului 1990[1], aşa cum o făcuse şi cu un an în urmă[2].

În calendarul pe anul în care ne aflăm figurează numele unor cărturari de primă mărime ai neamului nostru, alături de alţii, poate mai modeşti, care şi-au adus o contribuţie meritorie în cercetarea culturii populare româneşti. Unii dintre ei au trecut de mult la cele veşnice, rămînînd, în memoria noastră şi în istoria culturii şi a disciplinei pe care o slujim, cu înfăptuiri de natură să le perpetueze numele, cu opere şi lucrări de referinţă peste care nu se poate trece într-o încercare, oricît de modestă, de a creiona istoria folcloristicii şi etnografiei româneşti. Alţii, la o vîrstă respectabilă, încă în plină forţă creatoare şi putere de muncă, pot în orice clipă să tragă linie şi să-şi evalueze activitatea desfăşurată cu conştiinţa împăcată că şi-au făcut datoria. În sfîrşit, cei care au făcut dovada că pot să-şi aducă o contribuţie de oarecare însemnătate la mai buna cunoaştere a domeniului, generaţia de mijloc, sînt notaţi mai mult ca un îndemn pentru o mai intensă activitate viitoare.

În toate aceste cazuri, readucerea în atenţie a vieţii şi operei celor aniversaţi sau comemoraţi îşi are, în primul rînd, menirea de a omagia munca dezinteresată în plan ştiinţific şi cultural, de a aduce prinosul de recunoştinţă al unei generaţii pentru cei ce au precedat-o, de a cultiva respectul pentru valorile autentice ale trecutului mai apropiat sau mai îndepărtat. Cultul pentru munca înaintaşilor trebuie, de aceea, să devină o coordonată importantă a activităţii noastre curente, dată fiind valoarea sa ştiinţifică şi morală.

Am făcut toate aceste sublinieri, de altfel locuri comune pentru oricare dintre noi, cel puţin în principiu, pentru că o slăbire a atenţiei pentru activitatea înaintaşilor este vizibilă, iar susţinerea acestui sentiment, determinat de condiţiile cunoscute, poate avea urmări dintre cele mai grave atît sub raportul moral, cît şi sub acela al punerii în valoare a unor contribuţii ştiinţifice anterioare.

Manifestările consacrate omagierii unor personalităţi ale trecutului cultural şi ştiinţific vor cîştiga în substanţă atunci cînd, în cercetarea vieţii şi operei, se va urmări relevarea acelor contribuţii ce s-au dovedit perene, a acelor idei fertile pentru dezvoltarea ştiinţei despre cultura populară.

În ceea ce priveşte publicaţiile periodice, pe lîngă multe elemente comune, sînt şi cîteva deosebitoare, şi tocmai asupra lor dorim să atragem atenţia.

Anul acesta se împlinesc 150 de ani de la apariţia ,,Daciei literare", 125 de ani de la apariţia revistei ,,Familia" a lui Iosif Vulcan şi 35 de ani de la apariţia primului număr al ,,Revistei de etnografie şi folclor". Toate aceste trei publicaţii şi-au adus, fiecare la timpul, în locul şi în felul său, o contribuţie remarcabilă în evoluţia ştiinţei despre folclorul şi etnografia românească. Dovadă stau numeroasele studii şi articole ce le-au fost consacrate, inclusiv contribuţiile din sesiunea de astăzi.

Slăbiciuni de ordin organizatoric, dar şi carenţe de altă natură, mult mai grave, îngrijorătoare chiar, au făcut ca intenţiile cu care am pornit la organizarea acestei sesiuni să nu fie decît în parte satisfăcute.

Iată de ce am socotit necesar să supunem atenţiei domniilor voastre cîteva probleme cu caracter mai general care, în cele din urmă, să stimuleze interesul specialiştilor pentru publicaţiile periodice, al căror loc şi rol în istoria folcloristicii româneşti este indiscutabil.

Nu este momentul şi nici cazul, credem noi, să facem prea multă teorie asupra importanţei pe care publicistica o are pentru influenţarea opiniei publice într-o direcţie sau alta, pentru ridicarea nivelului general de cunoştinţe, pentru răspîndirea unor idei, date şi informaţii în anumite domenii ale ştiinţei. Un fapt se cuvine totuşi subliniat. Publicaţiie periodice, revistele şi ziarele, unele specializate, altele tratînd doar în mod întîmplător problemele, au avut un rol de necontestat în orientarea generală a opiniei publice asupra culturii populare, asupra modului de a privi acest patrimoniu. Mai mult chiar, într-o măsură deloc neglijabilă, aceste publicaţii au avut o influenţă ce nu poate fi tăgăduită chiar asupra cercetării ştiinţifice a fenomenului folcloric şi etnografic, determinîndu-i priorităţile, domeniile de abordare mai accentuată a unor genuri şi specii, atitudinea faţă de faptul studiat, orientarea către anume sensuri şi semnificaţii. Exemplul ,,Daciei literare" este mai mult decît edificator din acest punct de vedere. După cum, la fel de importantă, dar în sens negativ, este acţiunea desfăşurată pe un front atît de larg în ultimele decenii de presa românească, al cărei rezultat de ansamblu s-a concretizat într-o deturnare păgubitoare a ceea ce, în fond, reprezenta esenţa formală şi de profunzime a sensurilor culturii noastre populare şi, implicit, a direcţionării ceretării ştiinţifice româneşti în domeniu.

---

[1] Iordan Datcu, *Calendar 1990*, în REF, 34 (1989), nr. 6, p. 602 ş.u.

[2] Idem, *Calendar*, în revista citată, cop. a III-a.

Timp de aproape două secole presa românească a vehiculat idei și materiale, a pregătit opinia publică, a pus cărturarilor la îndemînă acel fond cultural capabil să atragă interesul, să menţină vie această flacără, să dezvăluie noi semnificaţii, să ofere materie primă scriitorilor, compozitorilor, artiștilor, specialiștilor din domeniile apropiate. Aceeași presă a vehiculat idei și materiale care au împins înainte cercetările de specialitate, orientîndu-le și direcţionîndu-le. Nu este un secret pentru nimeni faptul că, înainte de a lua forma unor studii sau lucrări monografice de profunzime și amploare, multe subiecte, teorii și susţineri au fost vehiculate în reviste şi ziare. Această observaţie, de fapt realitate demonstrabilă, își are importanţa sa și nu trebuie neglijată fără pericolul de a nu mai avea imaginea firească a lucrurilor. La fel de adevărat este și faptul că, în decursul timpului, prin reviste și ziare s-a conturat și s-a consolidat o știinţă despre cultura populară despre care, pînă acum, din păcate, nimeni nu a găsit răgazul necesar să vorbească. Ne referim la critica folcloristică şi etnografică, o prezenţă mai mult decît activă şi cu un rol formativ determinant pentru evoluţia întregii discipline. Să răsfoiască, de pildă, cineva cu atenţie Analele Academiei Române și va constata cu surprindere, plăcută firește, că în cei aproape 125 de ani ai existenţei sale Academia a orientat și direcţionat folcloristica și etnografia românească mai ales prin rapoartele și referatele asupra lucrărilor primite pentru premiere, publicare, încurajare sau sprijin material. După opinia noastră, întemeiată pe bogatul material existent în publicaţiile de diferite categorii, critica folcloristică și etnografică a jucat un rol covîrșitor în evoluţia disciplinei, în trasarea căilor de urmat în cercetarea ştiinţifică a fenomenului.

În sfîrșit, un ultim aspect asupra căruia dorim să reţinem atenţia este acela al bogăţiei şi varietăţii materialului folcloric și etnografic conţinut în revistele noastre. Acest lucru s-a mai spus și nu vom insista. Din nefericire s-a rămas doar la stadiul recunoașterilor de natură declarativă. Că nu exagerăm în această apreciere ne-o dovedește neîmplinirea, nici după 70 de ani, a unui deziderat pe care îl formula Ovid Densusianu. Prezentînd, la 27 mai 1920, Secţiunii literare a Academiei Române un ,,Plan pentru reorganizarea adunării şi publicării materialelor de folklor'', Ovid Densușianu considera că ,,Acest material va înlesni înfiinţarea unei *arhive folklorice* pe lîngă Academie care va permite într-o zi să se publice o *Enciclocpedie a folklorului român*, cum și un *Atlas folkloric*, care să arate repartizarea geografică a unor motive din creaţiunile noastre populare''. De asemenea, marele profesor și creator de școală aprecia că ,,Deoarece mult material folkloric s-a tipărit în ziare și reviste, s-ar cuveni ca el să fie adunat într-o culegere — într-un fel de « corpus » — care se înţelege de la sine de ce mare folos ar fi pentru cercetători'' [3].

Este adevărat că s-au făcut încercări, de către Comisia de Folclor a Academiei Române sub direcţia lui D. Caracostea, de a pune în practică acest program cu urmări dintre cele mai profitabile, dar acţiunea a fost întreruptă datorită împrejurărilor de atunci.

Ideea lui Densuşianu își păstrează neatinsă valabilitatea, este acum mai actuală decît la data expunerii sale publice. Dar aceasta este cu totul o altă problemă. Pentru subiectul discuţiei noastre important este faptul că în reviste și ziare se află încă nevalorificat un material imens, de o bogăţie și varietate copleșitoare, ceea ce arată locul și rolul presei în istoria disciplinei noastre.

Revoluţia din decembrie 1989 a produs mutaţii sensibile în toate domeniile vieţii social-politice, culturale, morale și religioase. Folcloristica și etnografia nu au rămas și nu pot rămîne în afara acestor schimbări despre a căror profunzime ne este încă greu, la această oră, să discutăm cu convingerea că am reușit să sesizăm esenţialul, să depistăm, în întregime și în firele lor sensibile, căile de urmat, direcţiile către care se vor orienta cercetările și evaluările teoretice viitoare. Cert rămîne însă un fapt. În disciplina noastră se simte nevoia de primenire, o primenire care să atingă fondul chestiunilor abordate, să scoată folcloristica și etnografia din criza acută de personalitate în care se află, s-o pună pe drumul fertil al deplinei autonomii, al documentului autentic și cvasicuprinzător, al sintezei cu valoare teoretică de necontestat. Fixarea unui program de perspectivă devine o cerinţă nu numai obligatorie, dar și imperioasă. Timpul pierdut trebuie recuperat.

În acest context, dat fiind tot ceea ce s-a discutat astăzi, se pune o întrebare tulburătoare : ce a fost, ce este și ce trebuie să devină singura noastră publicaţie periodică de specialitate : ,,Revista de etnografie și folclor''? Ce rol trebuie să joace în stabilirea programului de perspectivă al cercetării știinţifice și al direcţionării într-un sens sau altul al tuturor celorlalte mijloace de informare în masă? Și cine poate să-și asume acest rol, și cu ce sorți de reușită?

---

[3] *Anale*, II, XL (1919–1920), p. 155.

Aceste întrebări și altele care mai pot fi puse în acest moment de cumpănă pentru întreaga noastră societate nu-și pot găsi răspunsul decît printr-o dezbatere largă, deschisă, fără prejudecăți, animată numai de dorința spre mai bine. Și primul punct al unui eventual program pe care „Revista de etnografie și folclor" și l-ar putea contura este tocmai deschiderea fără opreliști a coloanelor sale unei astfel de discuții la care să participe toți cei ce se simt responsabili de bunul mers al științei despre cultura populară românească: folclor, etnografie și artă populară.

M-aș simți onorat dacă ați consimți ca aceste preocupări ale noastre, expuse astăzi, să prefațeze dezbaterea la care vă rugăm să vă considerați invitați și bine veniți.

CARACTERIZAREA METODEI ETNOGRAFICE ÎN CERCETĂRILE DE TEREN

LUCIA APOLZAN

Pentru a desprinde principiile ştiinţifice ale metodei etnografice în cercetările de teren vom caracteriza această metodă ţinînd seama de sugestiile şi de stimulentele venite din trei surse :

1. Studiile tematice şi teoretice în etnografie şi în disciplinele de convergenţă ; pregătirea metodologică a cercetării, procedee şi tehnici ;
2. Realitatea terenului investigat, în timp şi spaţiu ;
3. Pasiunea de a cunoaşte şi înţelege realităţi din viaţa poporului nostru ; elaborarea studiilor.

1. Pregătirea teoretică şi metodologică de specialitate trebuie să dea o cunoaştere amplă şi bine definită a domeniului etnografiei, oglindind modul de trai al poporului prin aspectele sale specifice de cultură materială şi spirituală, ceea ce constituie obiectul şi definiţia etnografiei ca ştiinţă. Aşa a fost concretizată în cursurile şi seminariile profesorului de etnografie Romulus Vuia la Universitatea din Cluj-Napoca înaintea celui de-al doilea război mondial.

Ar fi greu de înţeles modul de trai al poporului fără corelaţia cu alte discipline : economie politică, istorie, geografie, lingvistică, demografie, statistică, sociologie, filozofia culturii. Cercetarea etnografică arată cît este de complexă realitatea socială şi oricît ar vrea etnograful să rămînă la simpla descriere a obiectului specific etnografiei ca disciplină aparte, el intră în relaţii cu alte discipline complementare, cu care trebuie să stabilească interrelaţii, de reciprocitate şi dependenţă, ţinînd seama de stadiul de dezvoltare a civilizaţiei şi culturii în genere.

În etnografie cercetătorul are în faţă multiple capitole de specialitate exprimînd modul de viaţă în cele mai cuprinzătoare manifestări : aşezări şi gospodării ; ocupaţii (agricultură, viticultură, pomicultură, creşterea animalelor, industria casnică textilă, instalaţii tehnice, meşteşuguri) ; port popular ; artă populară ; obiceiuri etc. Toate aceste capitole pot fi bine cunoscute prin studii teoretice şi publicaţii de specialitate. Corespunzător subiectului ales se impune alcătuirea unui plan tematic şi a chestionarului, stabilindu-se întrebările pe care cercetătorul le va pune oamenilor din sat pentru a cuprinde toate elementele specifice. Întocmirea planului şi a chestionarului este necesară ca o punere apriori a elementelor, dar abia terenul va da conturul complet tocmai datorită înlănţuirii fenomenelor. Fiecare întrebare primeşte răspunsul, fiecare dezlegare duce la alte întrebări, lărgind mereu planul tematic şi aria de cercetare.

Pregătirea cercetării de teren implică şi studii teoretice ale disciplinelor de convergenţă cu tematica etnografiei, ca ştiinţe concrete ale întregului social. Abia atunci se ajunge la formarea unei concepţii juste în cercetările de teren, lărgind specializarea cu aspectele economice, sociale şi spirituale ale fenomenului de cultură şi civilizaţie, pentru ca etnografia să-şi îndeplinească menirea ca ştiinţă analizînd şi interpretînd faptele observate în extraordinara lor complexitate. Prin înregistrarea corectă a faptelor observate se asigură prezentarea descriptivă a materialului, dar ştiinţa nu se poate opri la descriptivism, ea trebuie să *explice* stările tradiţionale în funcţie de factorii şi cauzele care au influenţat formarea lor şi în acelaşi timp evoluţia continuă în timp.

O viziune largă aparţine sociologiei. În concepţia Şcolii sociologice de la Bucureşti, o cercetare ştiinţifică trebuie să privească societatea în întregul ei. „Întregul este noţiunea care domină toate ştiinţele contemporane — spune Dimitrie Gusti — adică lucrurile nu trebuie văzute fragmentar". Ţinînd seamă că fenomenele iau multe şi variate aspecte, în timp şi spaţiu, nu ne putem opri la un singur element al realităţii sociale, fără a avea în vedere întregul, adică societatea şi elementul om.

Metoda cercetării etnografice s-a încadrat în monografiile sociologice care au cunoscut în perioada interbelică o deosebită efervescenţă ştiinţifică în întreaga ţară, de prestigiu pe plan internaţional. Monografiile sociologice interdisciplinare au strîns în jurul profesorului Gusti un grup puternic de peste o mie de colaboratori, cu un număr mare de reviste şi publicaţii, care au oglindit realităţile sociale din acea vreme.

Pentru a se ajunge la înţelegerea şi explicarea materialului de teren, cercetarea etnografică trebuie să pună accentul principal pe baza materială, economică, cu procesele de evoluţie a structurii sociale a comunităţilor săteşti, care au dat totdeauna dovada capacităţii de a se adapta caracteristicilor naturii geografice şi biologice, modelînd natura după nevoile omului. Cercetînd toate aspectele economice, sociale şi spirituale, etnografia poate da multe lămuriri privind etnogeneza şi permanenţa poporului român în spaţiul carpato-danubiano-pontic.

O cercetare dialectică va putea surprinde cum se realizează fenomenul de creativitate potrivit unui proces de elaborare individuală specifică trecerii, în genere, de la o treaptă de civilizaţie la alta. Elementul nou, tehnic sau artistic, este integrat în fondul cultural străvechi. Etnografia studiază deci prezentul ca treaptă între trecut şi viitor, descifrînd din prezent, printr-o „arheologie socială'', diferitele forme de evoluţie din adînca antichitate pînă în zilele noastre, conturînd viitorul. Cunoaşterea valorilor culturii populare în formele ei tradiţionale este o datorie a cercetării etnografice, observînd însă şi noile elemente şi fenomene ce se formează sub ochii noştri. Se va vedea că şi în cazul unei singure probleme speciale are loc înlănţuirea şi dependenţa ei de toate celelalte aspecte ale vieţii sociale, caracterizate tocmai prin înfăţişarea unui tot complex.

Multe aspecte ale realităţii te obligă să recurgi la demografie şi statistică, la structura etnică a populaţiei din regiunea cercetată. Unele corelaţii pot fi stabilite între densitatea populaţiei, resursele naturale şi folosirea tehnicii corespunzătoare etapei respective de dezvoltare economică. Elemente ale geografiei şi biologiei aduc sensibile diferenţe de la o regiune la alta, de la munte la cîmpie, chiar în condiţiile aceleiaşi etape a dezvoltării economice şi culturale. Relieful diferenţiat al ţării noastre, în care muntele, dealul şi cîmpia reprezintă fiecare o treime din suprafaţa teritoriului, subliniază diferenţieri ale resurselor naturale şi ale climei. Ţinînd seamă de specificul zonal, omul se adaptează la aceste condiţii naturale. În acelaşi timp omul intervine, modificîndu-le pe mai multe căi : defrişări, desecări, canalizări ş.a., în baza unor tehnici avansate moderne. Lingvistica va ajuta la înţelegerea sensului toponimiei, ilustrînd căi de comunicaţie, artere de circulaţie, schimburi de produse, ocupaţii, obiceiuri vechi. Arhitectura tradiţională şi valorile artei populare întregesc cunoaşterea culturii spirituale cu fondul daco-roman şi specificul românesc.

Pe teren, în faţa oricăror greutăţi, a ineditului ce apare, trebuie păstrată dîrzenia de a înfrunta evenimentele, de a nu dezarma, de a perpetua cercetarea. Cunoaşterea ştiinţifică a realităţilor din viaţa poporului nostru rămîne o datorie, un sens al vieţii pentru un triumf al adevărului istoric.

2. În faţa realităţii terenului investigat se verifică pregătirea teoretică şi metodologică. Are loc observarea atentă, concretă şi obiectivă a fenomenelor locale, verificarea datelor înregistrate. Devine necesară contactarea directă de mai lungă durată cu satul, revenirea la teren pentru a surprinde schimbările în dinamică, în sezonalitatea lor, modificările de structură, funcţionalitate şi decorative. Pentru obţinerea unui bogat material comparativ se impune lărgirea zonei cercetate.

Terenul deschide calea spre cercetarea celor mai caracteristice aspecte privind aşezările şi gospodăriile. Cercetarea toponimiei ne conduce la reconstituirea istorică a modului de trai din cel mai îndepărtat trecut, la cunoaşterea evoluţiei activităţilor economice pentru valorificarea resurselor naturale, la stabilirea vechimii aşezărilor.

Etnografia are de subliniat unele raporturi între necesitate şi forma respectivă, necesitatea fiind factorul hotărîtor în alegerea formei ; de asemenea, în ce măsură utilul a impus păstrarea formei vechi şi în ce măsură, prin repetarea formei vechi şi păstrîndu-şi liniile generale, construcţiile au fost adaptate altor necesităţi materiale şi spirituale. Aici, etnografia intră în contingenţă cu arhitectura şi cu arheologia, făcînd corelaţii între formă şi necesitate, între util şi simbol. Cît de largi şi de complexe sînt căile deschise etnografiei în viitoarele cercetări ştiinţifice !

Aspectele culturii spirituale ocupă un loc însemnat în cercetarea realităţilor, ducînd la descifrarea urmelor lăsate de serbările rituale ale dacilor, ca rituri şi ceremonii arhaice, legate de echinocţii şi solstiţii, de anotimpurile anului agricol. Elocvente sînt şi marile sărbători tradiţionale pe vîrful muntelui, cunoscutele *nedei* şi *tîrguri*, obiceiuri străvechi menţinute în Munţii Apuseni ca tîrg, şi în Munţii Şureanului ca nedeie, pînă în contemporaneitate. Nedeile şi tîrgurile din munţi au constituit un punct de atracţie în întreţinerea legăturilor etnice, sociale, culturale dintr-un areal larg. Spre munţii cu nedei se deschideau plaiurile ce străbat înălţimile ca adevărate magistrale transcarpatice, ca vechi drumuri de legătură între aşezările de pe ambii versanţi. Plaiul muntelui îşi are memoria încărcată de realităţi materiale şi spirituale, cu vechi înţelesuri.

3. Nu pierdem din vedere că cercetarea etnografică urmărește mai multe obiective. Un prim obiectiv constă în scoaterea la lumină a acelor aspecte care nu intră în domeniul altor discipline și care pot răspunde la multe probleme ale etnogenezei, permanenței așezărilor, dezvoltării culturii materiale și spirituale ale poporului. Al doilea obiectiv, tot atît de important, este cunoașterea tradițiilor, valorilor artistice, obiceiurilor seculare și valorificarea acestora în procesul complex de ridicare materială și spirituală a poporului. Studierea prezentului — ca treaptă între trecut și viitor — reprezintă un obiectiv de cea mai mare necesitate, care va putea fi atins prin continua cercetare a realității, a patrimoniului de cultură tradițională și modernă. Elaborarea studiului constituie al treilea obiectiv al cercetării etnografice de teren.

Prelucrarea materialului tinzînd spre caracterizarea etnografică a satului, cînd datele sînt comparate între ele iar aspectele sînt privite ca părți ale întregului social, are loc chiar începînd din timpul cercetării de teren și ocupă un loc esențial în faza elaborării studiului. Interpretarea teoretică a datelor constituie o treaptă mai înaltă a cunoașterii, o tratare multilaterală a problemelor, în colaborare cu celelalte științe particulare, cu disciplinele de convergență. Prin șederea mai îndelungată la teren se poate efectua transcrierea fișelor, verificarea informațiilor culese de la mai mulți informatori, pentru ca, în final, să se poată ajunge la sistematizarea fișelor tematice, la fișe sintetice, la desene și cartograme ilustrative documentare în elaborarea studiului.

Trebuie să includem în metoda cercetării etnografice nu numai interesul științific al cunoașterii valorilor culturii populare, ci și pasiunea și dăruirea ce se cer pentru a se ajunge la rezultate temeinice în demersul firesc al celor trei obiective ale cercetării, de integrare în produsul final : cartea.

PREOCUPĂRILE ETNOGRAFICE ALE LUI TRAIAN HERSENI

BORIS ZDERCIUC

Sociolog de prestigiu, a cărui activitate științifică, didactică și publicistică a acoperit o perioadă de peste o jumătate de veac, reprezentant de frunte al Școlii sociologice din București, Traian Herseni a abordat în opera sa, cu profunzime și competență, numeroase probleme din domeniul etnografiei și folcloristicii, domeniu față de care a avut o mare receptivitate și deschidere. În *Cuvînt înainte* la monumentala sa lucrare *Sociologie. Teorie generală a vieții sociale*, Traian Herseni enumeră, el însuși, preocupările pentru ,,etnografie și folcloristică'' ca o componentă de seamă a activității sale didactice, științifice și publicistice[1]. În legătură cu această înclinație a savantului spre disciplinele culturii populare, credem că nu exagerăm afirmînd că majoritatea etnografilor care s-au format între cele două războaie mondiale la Universitatea din București — și nu numai aceștia — au fost modelați, într-un fel sau altul, în cadrul echipelor de ,,monografiști'', sub bagheta lui Traian Herseni. Cităm, în acest context, mărturisirea lui Ion Chelcea : ,,Am participat la campania de cercetări de la Făgăraș sub conducerea lui Traian Herseni. Am mers din sat în sat în toată Țara Oltului. La această campanie mai participau Marcela Focșa, Valer Butură și alții. Conducătorul cercetării era cît se poate de bine pus la punct în plan teoretic și practic. El unea aceste două aspecte. Mai presus de toate, Tr. Herseni se bucura de o mare putere de organizare, a fost un mare cercetător științific. Avea tangențe și cu geografia și cu istoria și cu etnografia și cu psihologia socială, era un om deosebit''[2].

Personal nu am lucrat în cadrul echipelor monografice, dar am avut deosebita șansă de a colabora cu Tr. Herseni la cercetările etnografice din Mărginimea Sibiului și apoi, sub conducerea sa, la cercetări de psihologie socială de la Boldești-Scăeni și de la Combinatul Chimic din Făgăraș. Deci din experiență directă pot să afirm că atît ca om, cît și ca specialist, Tr. Herseni era cu totul remarcabil.

---

[1] București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 31.

[2] Iancu Filipescu, *Convorbire cu Ion Chelcea*, în REF, tomul 33, 1988, nr. 1, p. 99.

Rîndurile de față sînt, înainte de toate, o expresie a prețuirii deosebite pe care o am față de Tr. Herseni. În același timp, ele urmăresc să înfățișeze, pe cît posibil, preocupările de etnografie în opera acestuia, operă care este puternic dominată de studiul sociologiei și al psihologiei sociale, domenii cărora le-a consacrat cea mai mare parte a cercetărilor sale științifice. Oricum, cine va scrie, vreodată, o istorie a etnografiei românești, nu va putea ocoli numele lui Tr. Herseni, acordîndu-i spațiul și ponderea ce i se cuvin pe bună dreptate.

Reamintim cîteva date biografice și unele momente mai importante din ruta profesională a savantului.

Traian Herseni s-a născut la 18 februarie 1907 în satul Iași, fostul județ Făgăraș. Astăzi satul aparține comunei Vaida—Recea, jud. Brașov, care păstrează încă destul de vie amintirea vechii structuri social-economice din Țara Oltului, cu împărțirea populației sale în „boieri" (la Vaida — Recea) și „iobagi" (la Teleki — Recea — sat component al comunei).

Urmează școala primară în satul natal, iar studiile secundare la Liceul „Radu Negru" din Făgăraș. Consultarea cataloagelor de școlaritate atestă că a fost un elev foarte bun.

În anul 1924 se înscrie la Universitatea din București — Facultatea de Drept și Facultatea de Litere și Filozofie. Despre perioada studiilor universitare și despre profesorii săi, Traian Herseni notează : „Am fost influențat de foarte mulți dintre foștii mei profesori de la Facultatea de Filosofie și Litere, mai ales de C. Rădulescu-Motru, P.P. Negulescu, Mircea Florian, I. C. Petrescu, Tudor Vianu, Nicolae Petrescu, ca și de alții pe care nu i-am urmat decît facultativ, ca N. Iorga, V. Pârvan, S. Mehedinți, Ovid Densusianu, N. Cartojan sau nu i-am consultat decît din scrieri ca Virgil Madgearu, Petre Andrei, Mihai Ralea, dar de nici unul nu m-am simțit mai legat ca de profesorul D. Gusti, care s-a ocupat foarte de aproape de pregătirea mea și de opera căruia am ținut seama în toate lucrările mele redactate între cele două războaie mondiale, unele chiar în colaborare directă cu el" [3].

În 1928 (la 21 de ani) își ia licența în filozofie — specialitățile sociologie, psihologie, pedagogie — ocupînd timp de un an postul de profesor suplinitor de filozofie și drept la Liceul „Gheorghe Lazăr" din București.

Este trimis pentru un an la specializare și pentru studii de doctorat la Berlin, unde studiază, în anul universitar 1929—1930, cu profesorii A. Vierkandt (sociologie), L. Thurnwald (etnologie), E. Spranger (filozofia culturii), W. Sombart (științe economice), H. Cunow (marxism).

În 1932 a fost numit asistent universitar la catedra de sociologie, etică și politică a Universității din București, al cărei titular era profesorul Dimitrie Gusti. În 1934 își susține examenul de doctorat în filozofie (specialitatea sociologie) cu teza *Realitatea socială. Încercare de ontologie regională*, în fața unei comisii formate din D. Gusti și C. Rădulescu-Motru (ca referenți), P.P. Negulescu și I. Rădulescu-Pogoneanu (ca membri). Despre această teză de doctorat, prof. D. Gusti scrie : „Lucrarea d-lui Traian Herseni despre „Realitatea socială", ca și întreaga sa activitate publicistică, adaug pe cea de asistent al seminarului de sociologie de trei ani, — se distinge prin însușiri excepționale : de informație bogată, logică strînsă, gîndire personală și atitudine vie și pozitivă față de probleme. Însușiri care fac din persoana d-sale pe unul dintre cei mai înzestrați și pregătiți ai generației de astăzi în domeniul atît de discutat al sociologiei. Pentru aceasta sînt adînc convins că în viitor dl. Traian Herseni va îmbogăți lietratura științifică sociologică și filosofică românească cu opere de mare valoare" [4].

Putem spune acum că previziunea lui Dimitrie Gusti a fost în întregime onorată.

În 1938 a fost numit conferențiar de sociologie rurală pe lîngă aceeași catedră de sociologie, etică și politică. Funcționează, totodată, ca director al cercetărilor sociologice la Institutul Social Român, prezidat de D. Gusti (1931—1939). În 1943 a ocupat catedra de sociologie națională (sociologia poporului român) la Facultatea de Drept și Științe Administrative a Universității din Cluj (1943—1945), funcționînd, în paralel, ca șef de secție pentru sociologie sanitară la Institutul de Igienă din Cluj (1943—1951).

În 1956 este numit la Institutul de Psihologie al Academiei Române ca cercetător științific, apoi ca șef de sector și șef de secție pentru psihologie socială (1956—1973).

Atît ca student, cît și pe parcursul vieții profesionale a desfășurat o bogată activitate de cercetare pe teren. A luat parte la campaniile monografice inițiate de profesorul Dimitrie Gusti la Nerej (1927), Fundu Moldovei (1928), Drăguș (1929, 1932, 1938), Runcu (1930), Cornova (1931), Șanț (1935) ; a condus cercetările pentru monografia Țării Oltului (1939) ; a participat la monografia satului Măguri (1936) și a satului Arpașul de Jos (1944), la cercetări în mine și așezări din Transilvania (1948—1951) organizate de Institutul de Igienă și Sănătate din Cluj, la cercetări pentru monografia Mărginimii Sibiului întreprinse de Muzeul Bruckenthal din Sibiu. Ca şef de secţie la Institutul de Psihologie a organizat şi condus cercetările de la Boldeşti (1966—1968) şi de la Combinatul Chimic din Făgăraş (1969—1972).

---

[3] *Op. cit.*, p. 31—32.

[4] Traian Herseni, *Realitatea socială. Încercare de ontologie regională*, București, Editura Institutului Social Român, f.a., p. 3.

Am schiţat toate aceste date pentru a da o imagine asupra vastei documentaţii sociologice şi etnosociologice de care dispunea Traian Herseni, documentaţie recoltată, în mare măsură, direct de pe teren.

I s-a recunoscut titlul de doctor-docent.

A încetat din viaţă la 17 iulie 1980, la vîrsta de 73 de ani.

Traian Herseni a fost un om de ştiinţă productiv şi eficient în ale scrisului. Poate de aici i s-a tras şi porecla de „poligraf al şcolii"[5] (e vorba de Şcoala sociologică din Bucureşti — n.n., B.Z.). După cum menţionează Mihu Achim în substanţialul său studiu introductiv la lucrarea lui Traian Herseni *Sociologie. Teorie generală a vieţii sociale*, apărută postum, de-a lungul celor celor 52 de ani (1929—1980), pe durata cărora se întinde activitatea publicistică a lui Traian Herseni, acesta a elaborat şi publicat 543 de titluri de studii şi lucrări, din care 29 de cărţi. La acestea se adaugă 4 titluri apărute postum, deci, în total, 547. Din tabelul statistic al bibliografiei lui Traian Herseni publicat din Mihu Achim reiese că în intervalul celor 52 de ani, în 12 ani situaţi în diferite perioade ale vieţii profesionale a lui Tr. Herseni nu a apărut nici un titlu de lucrare.

Tematica cărţilor, studiilor şi articolelor publicate de Traian Herseni este extrem de diversă. A fost un om de ştiinţă şi cultură polivalent în înţelesul deplin al cuvîntului. Răspundea prompt şi la obiect la solicitările care i se făceau, mai ales cînd era vorba de sociologie, de ştiinţe social-umanistice şi, în general, de cultură. Militantismul sociologic şi, într-un sens mai larg, militantismul cultural au fost cîteva dintre trăsăturile caracteristice ale operei lui Traian Herseni. Pe parcursul vieţii sale profesionale, a colaborat la 34 de reviste şi periodice, susţinînd adesea, la multe dintre ele, rubrici de sociologie de lungă durată.

Totuşi, dominantă rămîne tematica sociologică: sociologie (ca teorie generală a vieţii sociale), prolegomene la o teorie sociologică, sociologie industrială, sociologie rurală, sociologie pastorală, sociologie economică, sociologia limbii, sociologia literaturii, sociologia succesului etc., la care se adaugă numeroase lucrări de psihologie socială. Chiar şi unele lucrări de interes major pentru etnografie şi folclor poartă un titlu sociologic ca, de exemplu, probleme de sociologie pastorală.

În general, Traian Herseni a scris şi publicat lucrări şi studii de unul singur. Deşi nu lipsesc, articolele şi studiile în colaborare deţin o pondere mică în activitatea sa (nu e vorba de lucrări cu mai mulţi autori în care se publică studii sau capitole sub semnătură proprie).

Am extras din bibliografia lui Tr. Herseni acele titluri de lucrări şi studii care abordează probleme de etnografie sau prezintă interes teoretic şi metodologic pentru etnografie şi folclor. Ele se ridică, în total, la 49. Unele sînt lucrări mari, de sine stătătoare, ca de pildă *Forme străvechi de cultură poporană românească. Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Ţara Oltului* sau *Drăguş, un sat din Ţara Oltului (Făgăraş)*. *Unităţi sociale* sau *Îndrumări pentru monografiile sociologice* sau *Teoria monografiei sociologice* sau *Civilizaţie şi cultură* sau lucrarea amintită mai sus — *Probleme de sociologie pastorală* etc. Altele sînt studii publicate în „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială", „Sociologie românească", „Boabe de grîu", „Revista de psihologie" sau capitole în lucrări colective, ca *Mărginenii Sibiului. Introducere în etnologie* etc. Probleme interesante de teorie şi metodologie etnografică sînt tratate chiar şi în lucrări de sociologie, ca teorie a vieţii sociale. De pildă, un capitol întreg, de peste 60 de pagini, din volumul *Sociologie. Teoria generală a vieţii sociale* tratează despre societăţi etnografice sau întîrziate, ca stadiu de dezvoltare a vieţii sociale. Implicaţiile etnografice ale acestei din urmă categorii de lucrări privesc atît obiectul, cît şi metoda de cercetare şi interpretare.

Cred că nu greşesc sau — mai exact — nu greşesc prea mult afirmînd că Traian Herseni s-a apropiat de etnografie venind dinspre sociologie. Participarea sa la numeroasele campanii monografice, contactul cu terenul, cu cultura poporană — cum prefera el s-o denumească — în toată bogăţia, diversitatea şi originalitatea ei, preocuparea de a fundamenta o „teorie a monografiei sociologice" ca modalitate adecvată (poate cea mai adecvată) de studiere şi cunoaştere a realităţii sociale, obligaţia de a elabora un curs de sociologie rurală — toate acestea l-au dus pas cu pas, vrînd-nevrînd (şi mai mult vrînd, pentru că Traian Herseni nu era omul care să ocolească sursele de informaţie), spre realitatea socială românească, care era, în acelaşi timp, o realitate etnografică. „În experienţa noastră imediată, constată Herseni, viaţa socială se duce în cuprinsul neamurilor, al popoarelor, al naţiunilor şi normal e să începem studiul vieţii sociale cu studiul neamului din care noi înşine facem parte"[6]. „Astăzi, continuă Herseni, sociologia capătă un caracter etnic. Sub numele de Volksociologie, de Volkslehre sau de ştiinţa naţiunii, se ocupă în primul rînd de neamul concret al cercetătorului" [7]. Or, ştiinţa neamurilor şi a varietăţilor de neamuri este etnografia. O spusese încă Vîlsan şi Herseni este de acord cu această definiţie. Numai că, precizează Herseni, etnografia, ca ramură descriptivă, şi etnologia, ca ramură comparativă şi explicativă, se ocupă de particular, de specific, de caracteristic. Sociologia este, dimpotrivă, ştiinţa generalului. Pentru Herseni etnologia este, în realitate, o ştiinţă socială particulară, pentru că nu se ocupă decît de anumite fenomene sociale, respectiv fenomene etnice. Din punct de vedere epistemologic ne găsim, fără îndoială, în faţa unui mare pas teoretic pe care-l face Tr. Herseni, aşezînd etnologia în rîndul ştiinţelor social-umanistice şi scoţînd-o din categoria ştiinţelor naturale, dar nu e mai puţin adevărat că de nici o disciplină social-umanistică Herseni nu delimitează sociologia cu atîta insistenţă şi lux de argumente ca de etnologie. Probabil că intuia că de aici ar putea veni învinuirea (cum a şi venit de altfel) de etnografism atribuită şcolii sociologice sau monografice a lui Gusti. „Fenomenele zise etnografice şi folclorice, precizează în altă parte Tr. Herseni, sînt în realitate *fenomene sociale* absolut toate, fără nici o excepţie. Legăturile lor cu societatea sînt de natură existenţială, ele *sînt* părţi şi manifestări ale societăţii. De aceea etnografia şi folclorul sînt ştiinţe sociale şi ele numai în colaborare cu sociologia îşi pot îndeplini mulţumitor sarcina ce le revine" [8]. Desigur că astăzi aceste idei fac parte din arsenalul teoretic curent al oricărui cercetător în domeniul etnografiei şi folclorului, dar la vremea cînd Herseni îşi construia teoria monografiei sociologice, lucrurile nu stăteau la fel. De altfel, din analiza critică (justă, în general, pentru deceniul al 4-lea) a situaţiei teoretice şi metodologice din etnografie şi folclor, Tr. Herseni îşi extrage argumentele de bază pentru fundamentarea sociologiei pastorale (ca parte a sociologiei rurale).

---

[5] Traian Herseni, *Sociologie. Teorie generală a vieţii sociale*, p. 12.

Nu putem cuprinde în toate articulaţiile ei, în limitele acestor note, toată argumentaţia logică şi strînsă, pasionantă ca dezbatere ştiinţifică, pe care o invocă Herseni în susţinerea necesităţii unei viziuni sociologice în cercetarea fenomenelor de cultură poporană, în cazul de faţă a celor care constituie reflectări caracteristice ale modului de viaţă agrar pe de o parte, şi ale modului de viaţă pastoral, pe de altă parte. Aş dori să fac, totuşi, un scurt popas în legătură cu o idee (ipoteză) care l-a preocupat pe Herseni pînă la sfîrşitul vieţii, el revenind asupra ei, într-o formă sau alta, în multe din lucrările sale ulterioare. Este vorba de tipurile sociale româneşti din cuprinsul vieţii rurale, statornicite pe baza a două forme străvechi de viaţă „ca fiind cele mai răspîndite şi mai bine desluşite : *tipul agrar şi tipul pastoral*" [9]. Obîrşia şi dezvoltarea celor două tipuri este diferită, ceea ce a dus la deosebiri în structura sufletească şi în manifestările sociale ale celor două segmente etnice [10], în structura (psihică, am zice noi) a poporului român. „Ca să putem stabili, apreciază Herseni, ce este pastoral şi ce este agrar în folclorul românesc şi în toate manifestările noastre etnice, trebuie să cercetăm amănunţit cele două forme de viaţă populară : viaţa păstorilor şi viaţa plugarilor" [11]. În orice caz, pentru Herseni problema raportului dintre unităţile pastorale şi cele agrare este foarte importantă, dacă nu chiar hotărîtoare pentru înţelegerea vieţii populare româneşti în trecut şi a culturii ţărăneşti în prezent. „Am putea bănui, din aceste puncte de vedere, afirmă Herseni, că mare parte din lirica şi epica populară (doină, baladă, basm) este preponderent pastorală, pe cînd didactica şi etica populară (proverbe, satire, ghicitori etc.) sînt mai mult agrare ; că astronomia şi geografia sînt precumpănitor pastorale, pe cînd concepţiile economice şi administrative sînt agrare ; prelucrarea linii, cojocăritul, sculptura în lemn şi muzica sînt precumpănitor pastorale (muzica ţiganilor din sat nu poate fi luată în consideraţie aici), ţesăturile de in şi cînepă, arhitectura, olăria, icoanele sînt agrare ; elementele religioase (mai ales cele legate de preot şi biserică), cele juridice (obiceiul pămîntului), morale (legate de viaţa în comunitate) din cultura populară sînt, probabil, preponderent agrare, elementele mitologice, filosofice — preponderent pastorale. E greu să afirmăm ceva cu precizie. Nu emitem decît *ipoteze de lucru*, care trebuiesc cercetate şi verificate cu mare grijă pentru a nu ceda simplificărilor teoretice şi a răstălmăci, în loc de a tălmăci realitatea, singura care interesează în ştiinţă" [12].

---

[6] Traian Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, Bucureşti, Institutul de Ştiinţe Sociale al României, 1941, p. 205.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem*, p. 13.

[9] *Ibidem*, p. 176.

[10] *Ibidem*, p. 177.

[11] *Ibidem.*

[12] *Ibidem*, p. 185—186.

În domeniul unităților sociale, pe lîngă cele studiate în satul Drăguș — cetele și jocurile de copii, ceata feciorilor, clubul husarilor, cîrciuma lui Jurcovan și stîna — , Traian Herseni a elaborat o amplă lucrare, în care este analizat un fenomen major din viața socială tradițională a satelor făgărășene, respectiv cetele de feciori din Țara Oltului. De altfel și titlul lucrării este, de data aceasta, explicit etnografic: *Forme străvechi de cultură poporană românească. Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Țara Oltului.* Cartea se întemeiază, așa cum declară autorul, ,,în afară de izvoarele bibliografice existente, pe o seamă de cercetări personale de teren [...] efectuate în anii 1928—1938, în cele 68 de sate ale uneia din regiunile etnografice de la noi, cunoscută sub numele de Țara Oltului''[13]. După cum precizează autorul, textul era însoțit și de 400 de colinde, care au rămas nepublicate.

În ansamblu, cartea, cuprinzînd 338 de pagini, împărțită în șase capitole, este un model de analiză științifică a fenomenului, implicînd în comentariu, pe lîngă bogatele și ineditele date de teren, argumente din arheologie și istorie, din sociologie, etnologie și istoria religiilor. Sînt formulate și unele ipoteze de lucru pentru noi cercetări.

Extragem cîteva concluzii formulate în capitolul de încheiere intitulat *Un început de sinteză.*

Cetele de feciori sînt rămășițe ale unor străvechi rituri de inițiere masculină și a unor ,,cluburi de celibatari''. ,,Cetele de feciori au caracterul unor organizații de inițiere, mai exact de instruire a junilor, de educare a lor în vederea executării obligațiilor sociale care le revin în cadrul vieții sătești'' ; pînă de curînd ele au fost ,,organizații de inițiere a junilor și fetelor în joc, obiceiuri, cîntece, reguli de viață, o școală de datini și de bună cuviință țărănească''[14].

Materialul de teren permite reconstituirea fenomenului pînă în faza matriarhatului. ,,Materialele noastre nu ne îngăduie o trecere dincolo de matriarhat, spre forme anterioare, dar despre aceasta avem urme neîndoielnice''[15].

Fenomenul cetelor de feciori reprezintă realități economico-sociale locale, autohtone. ,,Faptul că legătura care ne preocupă apare nu numai ca foarte vizibilă, dar prezintă toate formele de trecere de la o religie tipic matriarhală la o religie tipic patriarhală înseamnă, fără îndoială, că întreg procesul acesta s-a desfășurat pe loc, din cele mai vechi timpuri, aici, în Carpați, în cadrul unei populații constante, care n-a pierdut niciodată, printr-un hiatus ireparabil, legătura cu generațiile anterioare''[16].

Analiza materialului îi prilejuiește autorului constatarea a două culte — *agrar* și *pastoral* — corespunzător celor două tipuri sociale, celor două segmente sau componente — agrară și pastorală — care alcătuiesc structura etnică a poporului român. ,,Spre deosebire de variantele agrare de cult din țara noastră, construite pe ideea de fertilitate (de producție cît mai mare), cele pastorale, chiar și în formele lor mai complexe — cum este și cea reconstituită de noi pe temeiul ,,cetelor de feciori'' — s-au construit pe ideea de *vitalitate*, condiție primordială a fecundității și deci a rentabilității. Cauzele economice ale deosebirii sînt clare și precise''[17]. În cazul cultelor agrare centrul de greutate se deplasează ,,*spre forțele naturii, spre cosmologie*'' ; în cadrul cultelor pastorale, centrul de greutate se deplasează ,,*spre forțele vieții, spre vitalitate și biologie*''[18].

Ne oprim aici, deși seria și, mai ales, importanța teoretică și metodologică a ideilor și ipotezelor pentru etnografie și folclor, dezvoltate sau emise de Traian Herseni, este departe de a fi epuizată. Atrăgînd atenția asupra moștenirii științifice pe care ne-a lăsat-o Traian Herseni, cele prezentate se constituie doar într-o sugestie, o invitație pentru studierea și adîncirea operei sociologice, psihosociologice și etnografice a acestui profund și multilateral gînditor român, operă care reprezintă o valoroasă sursă de idei, puncte de vedere, ipoteze de lucru, fiind deschizătoare de drum și stimulatoare de noi cercetări în domeniul culturii populare românești privind originile, dezvoltarea și specificul ei.

---

[13] Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească. Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Țara Oltului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 5.

[14] *Ibidem*, p. 303.

[15] *Ibidem*, p. 288.

[16] *Ibidem*, p. 298.

[17] *Ibidem*, p. 306.

[18] *Ibidem*, p. 307

UN VOLUM NECUNOSCUT AL LUI DUMITRU STĂNCESCU

IORDAN DATCU

Memoriei lui Ion Muşlea, care s-a ilustrat strălucit şi în domeniul istoriei folcloristicii

„Nu poate fi valorificată moştenirea culturală decît dacă e precedată de o cunoaştere globală" — spunea Ovidiu Bîrlea, în urmă cu un sfert de secol, în *Istoria folcloristicii româneşti*, carte în care a semnalat o serie de deficienţe ale acestei discipline, puse de autor în seama condiţiilor în care ea s-a dezvoltat. În domeniul bibliografiei Ov. Bîrlea observa : „O seamă de colecţii tipărite nu se mai văd nicăieri prin bibliotecile publice, fiind cunoscute doar din auzite, din consemnările bibliografice sau din subsolul unor note. Cînd cu ani în urmă, s-a pornit la fişarea naraţiunilor în proză în vederea elaborării tipologiilor bibliografice, s-a alcătuit o bibliografie bazată pe cele mai vechi (L. Şăineanu, A. Schullerus, S. T. Kirileanu şi I. N. Popescu din „Şezătoarea", I. Muşlea etc.). Cu acel prilej, s-a constatat că mai bine de o sută de titluri lipseau din bibliotecile mari din Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Sibiu. Cele mai multe lipsuri se văd în Biblioteca Academiei [...]". Între astfel de lipsuri Ov. Bîrlea semnala broşura din anul 1876 a lui P. Ispirescu şi partea a doua din colecţia lui Th. M. Arsenie.

Despre unele culegeri de proză populară, greu truvabile, se ştie că au apărut şi au fost căutate. Altele însă au apărut, apariţia lor a fost consemnată undeva, însă şi această consemnare a scăpat atenţiei cercetătorilor. Recuperarea unor astfel de cărţi pierdute ori existente în cîte un singur exemplar la o singură şi neştiută bibliotecă din ţară ne-a preocupat şi pe noi. Preocuparea noastră ne-a adus şi satisfacţii.

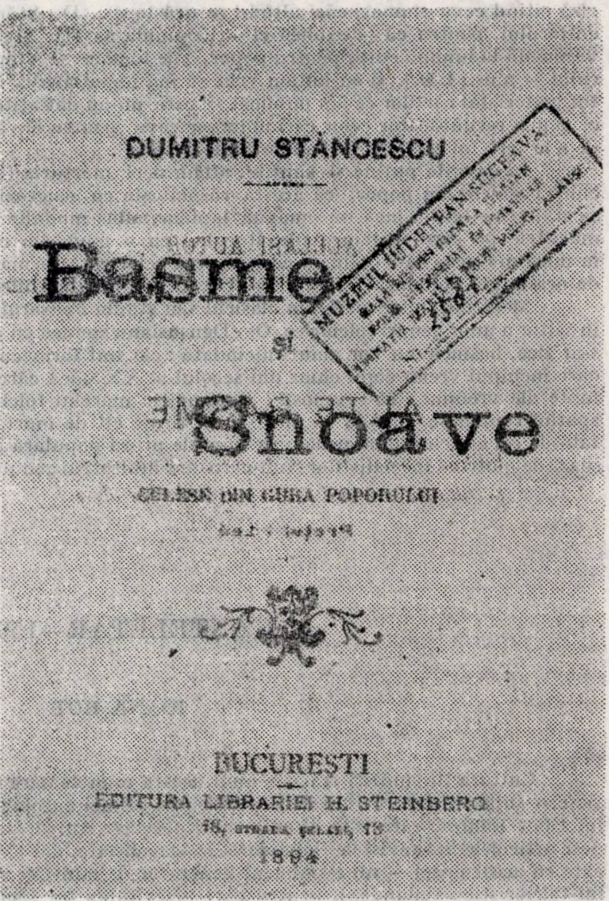
Poate că este îngăduită şi necesară mai întîi o referire, succintă, la prima recuperare ce am înfăptuit-o, în urmă cu 14 ani. Citind o recenzie a lui Ilarie Chendi am făcut ochii mari cînd am văzut că el scria de fapt nu despre partea I, *Balade*, a colecţiei *Muza Someşană. Poezii poporale române din jurul Năsăudului*, adunate şi aranjate de dascălul Iuliu Bugnariu (Gherla, Editura şi tipografia A. Todoran, 1892), volum cunoscut de specialişti, ci despre partea a doua, pe care n-o descoperise pînă atunci, în 1976, nici un istoric al folcloristicii. Norocul nostru a fost mai întîi că Ilarie Chendi nota că volumul reproduce textele apărute în „Tribuna poporului" (Arad). Am făcut deci iniţial cunoştinţă cu *Doine, hore şi satire poporale române din jurul Năsăudului*, adunate de Iuliu Bugnariu-Sălăuţanul în numerele 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20 martie—mai 1901 ale amintitei publicaţii arădene. Colecţia era deci descoperită. Dorind să aflăm şi volumul, o singură bibliotecă din ţară ne-a confirmat că-l posedă şi ni l-a şi trimis spre studiere : Biblioteca „Astra" din Sibiu. Cititorii atenţi ai dicţionarului nostru au remarcat această descoperire, iar mai tîrziu, ca o recunoaştere care ne măguleşte, Ovidiu Bîrlea, în *Efigii* (1987, p. 185), consemnează contribuţia noastră.

Spre satisfacţia noastră, putem comunica acum că, după alţi ani de investigaţii, am recuperat încă o carte, o carte care a stat ascunsă aproape un secol de la apariţia ei. Este un volum necunoscut al lui Dumitru Stăncescu. Nici I. C. Chiţimia, nici Gh. Vrabie, nici G. Călinescu, nici Ov. Bîrlea, nici autorul acestor rînduri — care a întocmit pînă acum două ediţii ale prozei populare culese de D. Stăncescu —, nici unul dintre cei citaţi n-a consemnat şi deci n-a comentat volumul : *Basme şi snoave culese din gura poporului* (Bucureşti, Editura Librăriei H. Steinberg, Strada Şelari 18, 1894, 136 p.). Amintind numele celor de mai sus, care au scris despre D. Stăncescu în ultimele decenii, nu le facem vreun reproş, fiindcă nu poţi să învinuieşti pe cineva de a nu fi scris despre o carte pe care n-a văzut-o şi despre a cărei apariţie n-a ştiut nimic.

Cartea aceasta există, după ştiinţa noastră, doar într-o singură bibliotecă din ţară, şi anume în biblioteca Fondului memorial „S. Fl. Marian" de la Suceava.

Dar de unde am ştiut totuşi că a apărut această carte ? În anul 1978, cînd a fost reeditat studiul lui L. Şăineanu, *Basmele române...*, am văzut că autorul citează (p. 633, 643) volumul amintit al lui D. Stăncescu. L-am căutat, fără succes, la multe mari biblioteci din ţară. Pregătindu-ne acum pentru a treia ediţie — primele două au apărut în 1970 şi, respectiv, 1985 — a basmelor culese de D. Stăncescu, ne-am gîndit să reluăm cercetarea bibliotecilor în speranţa că rarisima tipăritură a intrat în fine în fondul vreuneia dintre ele. Aşa am aflat că un singur exemplar din carte se află în fosta bibliotecă a lui S. Fl. Marian. Cartea (format 11/15) i-a fost trimisă etnografului bucovinean de însuşi D. Stăncescu şi poartă dedicaţia manuscrisă a acestuia : „Părintelui S. Fl. Marian, membru al Academiei Române, în semn de cea mai mare stimă. D. Stăncescu".

Volumul[1] este important prin aceea că, spre deosebire de altele precedente ale aceluiași folclorist, alcătuite în bună măsură din reeditări după propriile sale volume, conține numeroase piese care n-au figurat în volumele anterioare. Este deci un volum care completează, cu piese inedite — basme și snoave — ceea ce cunoșteam pînă acum. Astfel, sumarul basmelor culese de Stăncescu se îmbogățește cu două povești : *Ghicitorul* și *Ținutul dracului*.


DUMITRU STĂNCESCU

Basme

și

Snoave

CULESE DIN GURA POPORULUI

BUCUREȘTI

EDITURA LIBRARIEI H. STEINBERG

1894

Pentru primul basm, *Ghicitorul*, „povestit de Ion Georgescu, de fel din comuna Boțești, județul Dîmbovița", informator care i-a mai povestit și alte basme, apărute în volumele anterioare, L. Șăineanu a semnalat, în studiul său din 1895, variante în *Povestea vorbii* și în colecția lui Ispirescu. Celălalt basm, *Ținutul dracului*, „comunicat de d. E. C. care l-a auzit de la un popă de sat din Vlașca", se-ncadrează în ciclul „juruințelor" : „un măcelar juruiește Necuratului pe fiu-său, cînd o împlini 21 de ani. La terminul hotărît, el își luă băiatul și-l duse la palatul său. Acolo îl opri să intre în odaia cutare, unde găsi un cal năzdrăvan care-l învăță să fugă (țesala, peria și mîna de fîn aruncate înapoi se prefac în munte, pădure și cîmpie) și scapă astfel din mîna Necuratului" (L. Șăineanu, *op. cit.*, p. 643). Basmul acesta are variante, stabilește L. Șăineanu, în colecția El. Sevastos, în folclorul albanez (Dozon), în cel maghiar (Jones), în cel săsesc (Haltrich), în cel breton (Sébillot) și italian (Comparetti).

Acestea sînt basmele inedite. Volumul mai conține și alte două povești culese de D. Stăncescu, ce ne erau cunoscute : *Prichiduță* și *Păsărică lainică*.

Știm deci acum că repertoriul real al basmelor culese de D. Stăncescu însumează nu 55, ci 57 de povești. Dar volumul acesta își are importanța sa și pentru cercetătorul snoavelor populare românești. Sabina Cornelia Stroescu, eminenta specialistă în domeniu, n-a cunoscut volumul, fiindcă nu-l trece la bibliografia volumelor sale din 1965 : *La typologie bibliographiques des facéties roumaines*. Și în secțiunea snoavelor (38 la număr) volumul din 1894 al lui D. Stăncescu conține multe noutăți.

Volumul este precedat de o prefață scrisă de D. Stăncescu și datată : 1894 aprilie 24. Din ea aflăm că, exceptînd cîteva exemplare (se vede că cel trimis lui S. Fl. Marian, prin calitatea hîrtiei, a făcut parte dintre ele), cartea a fost tipărită „pe hîrtie de rînd şi se va vinde pe preţ mic, va fi cumpărată prin urmare de popor". Destinaţia aceasta a dictat şi lipsa unei clasificări ştiinţifice : „de aceea se găsesc în ea — precizează Stăncescu — basme şi snoave amestecate fără şir, nici numerotaţie ştiinţifică". Aşa a cerut-o editorul H. Steinberg, care „a vrut — spune Stăncescu — să facă o carte în care « omul aci să citească un basm, aci să rîză citind ceva glumeţ, căci altfel i se urăşte »". D. Stăncescu nu s-a opus acestei păreri a editorului, pentru că — explică el — „Domnia sa [H. Steinberg — n.ns., I.D.], care de atîta vreme dă la lumină ediţii pentru popor, ştie bine ce se vinde adică ce-i place mai mult [poporului — n.ns., I. D.], şi eu nu am vrut să mă împotrivesc, deoarece de la popor am cules mai tot materialul cărţilor ce am publicat şi care mi-au dat atîtea mulţumiri morale şi deoarece tot el e mai recunoscător celor cari muncesc ceva pentru el. Numai de i-ar place felul meu, slab, de a le scri, lui care aşa de frumos mi le-a spus".

---

[1] Fiind vorba de o carte rară îi reproducem sumarul : *Prefață*, *Prichiduță* (basm), *Țiganul viteaz*, *Ovreiul la bătaie*, *N-are maica*, *Eu merg*, *Țiganul ras*, *Țiganul harnic*, *Eu sînt nebun*, *Ciuculată și vusturoi*, *Țiganul la pepeni*, *Pistol pentru hoți*, *Păsărică lainică* (basm), *D-aia părinte*, *Mună moi*, *Țiganul la spovedit*, *Așa zic și iu*, *Țiganii la vodă*, *Din grămadă*, *Ai avut parte*, *Țiganul la turci*, *Cum vrei*, *Știe țiganul*, *Ghicitorul* (basm), *Cînd e țiganul om*, *Supun... supun!*, *Țiganul și cioara*, *Tantoi pe tantoi*, *Nu te privește*, *Ieși afară, țigane*, *D-zeu și țiganul*, *Pentru tata*, *Țiganul cu gîștele*, *Mulțumire țigănească*, *Ținutul dracului* (basm), *Nici pentru tata*, *Cristos a înviat*, *Cînt cu cobza*, *Cînd eu dedesupt*, *Fluieră-mi-l*, *Atunci e alta*, *Vorbă să fie*, *Zis-a Domnul*, *Dar pe fiu?*, *Țiganul la spovedit*.

În cuvinte puţine şi simţite, aflăm deci mărturia (încă una !) lui D. Stăncescu că şi-a cules basmele din popor, că acesta răsplăteşte cu generozitate pe aceia ce s-au pus în slujba sa şi, în fine, citim încă un omagiu, lapidar, adus modului măiestrit cum povesteşte poporul, măiestrie pe care se teme culegătorul — cu o modestie emoţionantă — că n-a atins-o decît în mică măsură. Să-i opunem convingerea celor care tocmai la acest capitol, al fidelităţii faţă de oralitatea populară, i-au recunoscut merite indubitabile.

Meditînd, între altele, în clasicul său studiu *Folclorul. Cum trebuie înţeles* (1909), la soarta în viitor a unor genuri folclorice, Ov. Densusianu spunea cu privire la poveştile populare : „Orice s-ar zice, basmele nu vor amuţi niciodată : ele sînt farmecul anilor de copilărie — şi ne putem oare închipui vreun copil chiar din secolul al XXX-lea căruia să nu i se fi povestit minunatele fapte ale vreunui Făt-Frumos ?" Premoniţia marelui folclorist s-a adeverit, cel puţin pentru spaţiul românesc. Cărţile de poveşti, în tiraje cît de mari, dispar la noi aproape instantaneu Iată de ce, aducînd în atenţie un volum de proză populară uitat, credem că restituirea se adresează deopotrivă specialiştilor şi numeroşilor iubitori ai genului.

KANTELETAR—150

IOANA BOT

Cultura finlandeză trăieşte anul acesta o aniversare cu semnificaţii deosebite : se împlinesc o sută cincizeci de ani de la publicarea primei antologii de lirică populară finică, datorată lui Elias Lönrot, care este şi editorul *Kalevalei*. Aniversarea constituie — după cum o dovedesc articolele din revistele finlandeze de specialitate, dar şi noile traduceri ale antologiei, publicate cu acest prilej — un eveniment generator de multiple reflecţii : asupra evoluţiei şi stadiului folcloristicii finlandeze, pentru care activitatea lui Lönrot reprezintă un strălucit început de drum, asupra impactului avut de *Kanteletar* în lirica finlandeză cultă şi, nu în ultimul rînd, asupra interesului pe care îl mai poate suscita, după un veac şi jumătate de la apariţie şi „consacrare", această primă antologie de lirică populară finică.

Mai puţin celebră, dincolo de hotarele ţării sale, decît pandantul său epic, *Kalevala*, *Kanteletar* conţine o suită de cîntece lirice feminine (urmate de cîteva balade), culese şi prelucrate — în bună tradiţie romantică — de acelaşi Elias Lönrot (1802—1884). Apărută iniţial în două volume (1840, 1841), antologia se intitula *Kanteletar, elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä (Kanteletar sau vechi cîntece şi balade ale poporului finlandez)*. Numele său intraductibil — *Kanteletar* — e o creaţie lexicală a lui Lönrot (respectînd subtil spiritul limbii) : *kantele* este un vechi instrument muzical popular, cu cinci corzi ; prin adăugarea sufixului feminin *-tar*, substantivul astfel obţinut ar denumi o „muză" a acestui instrument, un simbol al cîntecului liric.

Istoricul alcătuirii antologiei seamănă, în liniile sale esenţiale, cu acela al majorităţii culegerilor de folclor din perioada romantismului. Elias Lönrot notează primele aproximativ 17 000 de versuri ale unor cîntece lirice în călătoriile sale în Finlanda de est şi în Karelia, începînd din 1828. Lor le adaugă versuri culese şi publicate de alţi „călători", înaintea sa. Rezultatul final sînt 652 de poeme (222 201 de versuri) — adică un corpus aproape la fel de amplu ca şi *Kalevala*. Unul din modelele ce l-au inspirat pe Lönrot a fost, se pare, colecţia de cîntece populare sîrbeşti a lui Vuk Karadzić, care circula în Finlanda timpului într-o traducere germană. De asemenea, în *Prefaţă*, Elias Lönrot face referiri la culegerea de cîntece populare a lui Herder, iar ideile teoretice ale aceloraşi pagini sînt în mod evident influenţate de concepţiile romantismului german despre literatura populară.

În centrul cîntecelor se află relaţiile individului cu ceilalţi, conturînd o imagine distinctă a satului karelian : mic, înghesuit, sărman, îngrădit de prejudecăţi, loc de desfăşurare a unor pasiuni adesea violente. Spaţiul de libertate şi de meditaţie îl oferă însă pădurea, cu ritmurile eterne ale ciclului natural. Sentimentele sînt puternice, fie că este vorba de bucuria dragostei sau, mai frecvent, de durere şi ură. Cititorului neavizat, viziunea asupra lumii proiectată de *Kanteletar* i se poate părea prea sumbră, trăirile prea pătimaşe. Dacă încercările comparatiste pornesc de aici, sorţii lor de izbîndă nu sînt foarte mari. Înţelegerea deplină a semnificaţiilor textului necesită o cunoaştere profundă a structurilor de mentalitate din societatea arhaică finlandeză, metaforic vorbind — a „bazei de articulaţie" a culturii finice. Pentru a descoperi, la capătul drumului, că este vorba despre o lirică a destinului, despre destin şi, cel mai adesea, împotriva lui.

Cele mai furtunoase discuţii le-a suscitat problema originalităţii textelor antologate. Un fel de „problemă Alecsandri", de proporţii ceva mai ample. Cercetătorii sînt unanimi în a recunoaşte că textul stabilit de Lönrot reflectă cu acurateţe caracterele poeziei populare : ritm trohaic de patru picioare (din punct de vedere tehnic), afirmarea legăturii organice a omului cu natura (în privinţa tematicii), un stil realist, cu efecte melancolice totodată. În privinţa modului cum culegătorul a înţeles să intervină în textele originale (deşi se pare că a făcut-o mai puţin decît în *Kalevala*), folcloristul Väinö Kaukonen distinge cinci moduri de realizare a intervenţiilor : 1) o anume uniformizare lingvistică a versurilor, 2) completarea textului cu variantele aceluiaşi tip, 3) obţinerea unui text prin alipirea a două-trei poeme distincte, pe aceeaşi temă, 4) obţinerea unui text unic prin alipirea de versuri de la 10—15 texte diferite şi 5) — mai rar — crearea unui nou poem, în stil folcloric. Aprecierile specialiştilor pot fi diferite, concluzia este unanimă : cu toate că nu este poezie populară originală, *Kanteletar* reprezintă interpretarea veridică — făcută de cel mai bun cunoscător al domeniului — a ceea ce însemna tradiţia populară, originală, finlandeză. Este ceea ce Senni Timonen numea „paradoxul *Kanteletar*-ului" : „o tradiţie orală feminină, străveche, în multe aspecte marginală, o lume căreia i-a dat formă şi interpretare un bărbat, în inima unei culturi literare a secolului al XIX-lea" (în *Prefaţa* traducerii engleze, Helsinki, SKS, 1990).

Cititorii români au privilegiul de a putea consulta o traducere fidelă, în spirit şi în literă, a originalului, datorată regretatului Ion Stăvăruş şi romanistului de prestigiu internaţional care este Lauri Lindgren[1]. Tot Ion Stăvăruş este cel care, în *Postfaţă*, încearcă schiţarea unor prime comparaţii între cele două culturi populare — finică şi românească — pornind de la lirica acestora. Aniversarea de acum constituie un prilej de omagiere a memoriei sale, pentru meritul de a ne fi deschis această poartă a dialogului.

ORIGINEA INSTRUMENTELOR MUZICALE ÎN LEGENDELE ROMÂNILOR ŞI ALTE TRADIŢII PRIVITOARE LA ELE

(I)

MIHAI RĂDULESCU

I. INTRODUCERE LA O MITOLOGIE MUZICALĂ

După o primă etapă caracterizată prin strădania eroică (şi neîmplinită pînă la capăt) de alcătuire a unor corpusuri ale producţiilor folclorice, după o a doua etapă (şi ea continuată şi astăzi) dezvoltîndu-se sub semnul inteligenţei ordonatoare, aceea a cercetării monografice a respectivelor producţii, analiza şi revelarea mitologiei în ţara noastră a intrat într-o a treia etapă evolutivă, vestită de apariţia lucrării profesorului Romulus Vulcănescu : *Mitologie română*. Autorul oferă oamenilor de ştiinţă o ambiţioasă şi strîns închegată sinteză luminată de gîndirea diriguitoare a numeroase ştiinţe umaniste ; ea reprezintă certificatul de maturizare a disciplinei în cadrul cercetării româneşti.

---

[1] *Kanteletar*, antologie, traducere şi note de I. Stăvăruş şi Lauri Lindgren, Bucureşti, Ed. Univers, 1985.

Alături de vasta extindere a investigaţiei integratoare a miturilor unei etnii (cît cu putinţă de recuperat, în preajma anului 2000), cunoaşterii îi rămîn de defrişat arii ce nu au atras încă atenţia cercetătorului ; acestea par minuscule, cînd sînt judecate din punctul de vedere al unei mitologii naţionale ; în acelaşi timp, sînt extrem de largi şi de adînci — sub suprafaţa modestă — pentru cine se situează la hotarele lor. Ne referim la nişte posibile mitologii particulare ale ocupaţiilor omeneşti fundamentale şi meşteşugurilor, ale fiecărei arte în parte etc.

Nu concepem o viziune antropologică şi etnologică rotundă şi desăvîrşită din care să lipsească miturile, legendele, credinţele, superstiţiile, tradiţiile, datinile, părerile unui neam privitoare la propriile sale creaţii, la originile şi modalitatea de cercetare a acestora, privitoare la implicaţiile, sensurile şi răsunetul lor cosmic şi interuman. În ele surprindem omul gîndind mitic asupra lui însuşi, în calitate de culegător şi creator. Cum multe dintre creaţiile sale tratează despre cosmogonie, antropogeneză, evoluţia vieţii şi viitorul omenirii, o evaluare a omului cugetînd la sine ca elaborator al lor dezvăluie o nouă dimensiune mitologiei naţionale înseşi.

Ne propunem să publicăm în continuare micromonografii ale unor teme înscrise într-o lucrare intitulată *Mitologia muzicală la români*. După ştirea noastră, o atare apropiere de mit nu a fost încă încercată. Totuşi, dacă greşim, ne bucură să ne înscriem alături de alţii, pe un drum bogat în roade şi satisfăcător pentru raţiunea inchizitivă, doritoare de cunoaştere tot mai profundă. Ce urmăresc să desluşească aceste meditaţii literar-etnomuzicologice originale şi inedite, izvorîte din prealabila culegere şi organizare a legendelor, datinilor, practicilor magice, poveştilor, snoavelor, cimiliturilor, proverbelor, jocurilor, dansurilor ş.a.m.d. — manifestări tardive, parţiale şi degradate, ale unor gîndiri mitice originare, depuse în straturi în cultura orală cu tendinţe spre nelimitat? Ele ţintesc să limpezească un rost, un temei, un sens uluitoarei prezenţe active a Muzicii în Natură şi în Fiinţarea omului. Întregul acestor pagini s-ar putea numi şi *Calea Lumii ca Muzică*.

Sîntem datori să arătăm care a fost problema esenţială — deşi, în aparenţă, cea mai simplă — pentru noi : ce anume este firesc să se înţeleagă prin legenda muzicală? Noţiunea nu pare să fie vehiculată pînă în prezent. Socotim că legenda muzicală este naraţiunea exemplară ce explică originea şi/sau întîmplările unui cîntăreţ/instrumentist (om, pasăre, făptură fabuloasă), ale unui cînt/melodie de dans, instrument muzical, loc geografic sau cosmic emiţînd sunete asimilabile muzicii, rolul tuturor acestora în naşterea cosmosului şi a pămîntului sau în modificarea lor, în mutaţiile genetice sau metaforice ale fiinţelor luate ca indivizi şi orice alte implicări ale lor cu caracter modificator. Începem studiul nostru cu micromonografiile instrumentelor muzicale, ele formînd obiectul specific pentru cercetarea noastră. În încheierea expunerii vom trage concluziile generale, lămurind organologia în aspectul ei de subdisciplină mitologică.

Autorul nu e folclorist ci etnolog, ceea ce îi oferă şansa unei libertăţi sporite de interpretare a materialului cules şi publicat de antecesori. Pentru evitarea posibilităţii de a avansa teorii eronate, autorul şi-a luat măsura de prevedere de a se feri să joace alt rol decît cel al revelatorului în arta fotografică, el nedorind să demonstreze o teorie preconcepută, ci să deducă un adevăr din ceea ce au trudit să adune marii săi înaintaşi şi colegii de generaţie.

Deşi e necesar ca textul nostru să fie ilustrat documentar cît mai complet cu putinţă, concluziile lui depinzînd de reprezentarea cît mai bogată şi variată a temei, pentru urmărirea ideii în modul cel mai lesnicios selectăm în cazul fiecărui motiv numai una dintre variantele cunoscute, cea mai semnificativă şi mai pregnantă prin deschiderea ei mitologică şi fiorul estetic — o garanţie a autenticităţii ei.

Aceste *O mie şi una de nopţi ale Muzicii* comentate nu ar vedea lumina tiparului de nu am fi avut aproape sprijinul, încrederea şi prietenia mitologului Romulus Vulcănescu, muzicologului Vasile Tomescu, neobosiţi entuziaşti ai culturii, cărora le mulţumim anume prin aceste pagini.

2. SCRIPCA

Rar instrument muzical să aibă denumiri atît de variate în limba română ca vioara : ceteră, citeră, teceră, tieceră, lăută, ţibulcă, scripcă. Tiberiu Alexandru, de la care preluăm aceste denumiri[1], oferă şi numele derivat al instrumentistului : ceteraş, lăutar, lăutaş, diblaş, diplaş, higheduş, highediş, scripcar, scripcaş, zicălaş, igreţ. Penultimul termen — provenind de la a zice = a cînta (zicere = cîntare) ne impune o atenţie deosebită, pentru că prin el se echivalează rostirea cu cîntecul fără cuvinte al instrumentului. De altfel, cimilitura al cărei răspuns e „vioara" a surprins implicaţiile vorbirii din cîntare : „Am o roată/Joacă/Boacă,/Şi grumazul şoi/Bîrloi, /*Cînd grăieşte*/ *Tălmăceşte* ;/Rar voinic care-o ghiceşte" [2] ; va să zică vorbele *dicendi* vin mai uşor pe buze decît cele ale muzicii, cînd este vorba de exprimat ce face vioara ; ba „a grăi" e întărit şi explicat prin „a tălmăci" (de bună seamă, simţămintele).

---

[1] *Instrumentele muzicale ale poporului român*, lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de Folclor, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 126.

Conform marelui număr de cimilituri ce o pun în ecuaţie, scripca pare instrumentul muzical preferat al ţăranului român. Le vom împărţi în raport de trăsăturile ce atrag în mod special atenţia : de fapt, în raport de înfăţişarea materialului de construcţie şi glasului. „Am un frate, şi-i curg maţele pe spate" (*ibidem*, p. 378). Corzile, din precedenta, apar cu numărul exact în : „Am o haită şoaită/Boaită,/ Cu grumajii şovîrnogi,/ Pas, voinici, şi mi-o ghiciţi :/ De-ţi greşi/ Şi nu-ţi ghici,/ Şapte maţe voi zgîrci" (*ibidem*, p. 377). Deşi vioara are patru corzi, „în Ţara Vrancei (regiunea Galaţi) vioara este îmbogăţită cu cinci pînă la şapte coarde simpatice numite teluri" [3]. Dar şi cele patru corzi clasice sînt consemnate : „Mă dusei la păduriţă/ După iţe cotroiţe :/ N-am găsit iţe cotroiţe,/ Am găsit patru pasări pestriţe,/ Pe la ii/ Cu măgălii,/ Pe la coadă/ Cui sub coadă" (*ibidem*, p. 377).

Materialul din care se face acest instrument atrage atenţia autorului de cimilituri ; deseori i se alătura sugestii privind forma : „Mă dusei în pădurice/ Şi tăiei o scîndurice,/ Şi la capăt cu un cucui,/ Şi la mijloc măcui, măcui" (*ibidem*, p. 374). „Ţăndurică uscată/ În cui aninată" (*ibidem*, p. 375). Aici apar extrem de multe variante, cîteodată metafora depărtîndu-se foarte mult de obiectul metaforizat : „Surcică uscată,/ În cui aninată" (*ibidem*), dar şi „scoică uscată", „broască", „floare", „doagă", „roşcovă", „gîscă moartă" etc., toate uscate şi în cui aninate, accentul căzînd cînd pe material (lemn), cînd pe contur (gîscă), cînd pe culoare (roşcovă). Un alt ciclu bogat este acela al materialului, cu o determinare privind relaţia lui cu omul : „Ţăndurica bradului,/ Veselia satului" (*ibidem*, p. 370). Dacă „veselia" este un produs firesc al cîntecului viorii, a cînta în ciudă, chiar mai mult, e neaşteptat, ca în : „Ţandăra bradului,/ În vrajba satului" (*ibidem*). Ea mai poate fi „aşchie", „aşchiuţă" de brad sau fag, şi socotită, pe rînd, „reaua", „frumuşica" sau — reverenţă maximă : „curciuliţa satului" (*ibidem*). Contaminîndu-se metafora viorii cu aceea a clopotului (se va vedea în paginile dedicate acestuia), ea devine : „Scîndura de brad,/ Bate fruntea tîrgului,/ Bucuria satului" (*ibidem*).

Golul din interiorul cutiei sale este şi el mijloc de construire a enigmei : „Am o scorbură uscată,/ Şade în cui aninată" (*ibidem*).

Sunetul ei trece în prim plan, asociat cînd cu materialul, cînd cu forma, cînd cu ambele : „Am o scîndură uscată,/ Şi-n cui stă aninată,/ Sună de răsună,/ Toţi oamenii adună" (*ibidem*, p. 375). „Am o drîmbă uscată,/ Urlă o căţea turbată" (*ibidem*, p. 376). „Am o gîscă şovîrnoagă,/ Şi grăieşte/ Şovîrneşte" (*ibidem*, p. 377). „Cînd se ceartă calul cu oaia şi oaia cu lemnul ?" (*ibidem*, p. 378). „Strigă gagiul (dada) din pădure/ Şi gagjura din gaură" (*ibidem*). „În pădure, peste pădure,/ S-aude un viţel de aur răgînd/ Şi un cal nechezînd" (*ibidem*). În această cimilitură din urmă credem că se poate descifra o aluzie la feluritele scordaturi, adică „modificări ale acordajului obişnuit" [4], cu ajutorul cărora se ajunge pînă la acorduri de trei sunete ori la imitarea fluierului mare al cimpoiului, a bîzoiului lui, a bătăii ceasornicului, a sfîrîitului fusului, la obţinerea unor melodii în octave ; s-a ajuns pînă acolo încît există piesa *Hora cu coardele stricate*. Finalmente măcăitul şi forma raţei ajută şi ele la descoperirea viorii : „Am o raţă/ Şoibîrlaiţă,/ Cu gîtlanul şoi/ Bîrloi" (*ibidem*, p. 377).

Care este originea acestui instrument muzical ce a stîrnit o atît de entuziastă risipă metaforică ? „Zice că tot ce-i pe lume « El » a făcut". Prin El se înţelege Nefîrtatul — dracul. „Şi scripca tot el a făcut-o. Numai borţile la scripcă, ca să răsune, nu le-a fost făcut. (Alţii zic că lemnişorul pe care se rădică strunele nu l-a ştiut pune). Dumnezeu a venit şi a isprăvit şi acu avem scripcă de cîntat. (Scripca se zice că mai întîi decît toate cele a făcut-o)" [5]. La începutul viorii aşadar trebuie căutat un crestător al lemnului. Într-adevăr, Nefîrtatul „s-a apucat să facă dihănii de plop, ca să-l mănînce pe Dumnezeu şi a făcut pe lup. Iată vine Dumnezeu ! « Ce faci ? », îl întreabă. « Ia, fac şi eu, numai nu poate umbla ». « Mai ciopleşte-l puţin ! » Cioplitul, arta cioplitorului, a fost numit. „L-a cioplit. «Dă-mi-l mie, zice Dumnezeu, c-o îmbla ».

---

[2] Artur Gorovei, *Cimiliturile românilor*. Ediţie îngrijită şi cuvînt înainte de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, p. 377—378.

[3] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 128.

[4] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 128.

[5] Elena Niculiţă-Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordine mitologică*, Cernăuţi, Tipografia Isidor Wiegler, tom I, 1903, p. 9.

« Ți-l dau ! » [...] Și s-a făcut lup ; iar din surcele cioplite, cățel și i-a asmuțat asupra lui Dumnezeu. Dracul, la fugă. Lupii și cînii după drac. Dracul de frică s-a suit într-un copac, da lupul a sărit și l-a apucat de călcîi. De aceea e dracul cu călcîiul rupt" (*ibidem*, p. 7). Aceasta e explicația „dracului șchiop". Dar să fie vreo legătură și cu „cîlcîiul lui Achile"? În orice caz avem, în acest text, o trimitere legendară a cioplitului în lemn pînă la începutul lumii. Dar nu e vorba de un cioplitor oarecare, ci de un Pygmalion, un Pygmalion de bîlci, un Pygmalion-Păcală. Simbioza dintre Fîrtat și Nefîrtat e totdeauna egală cu ea însăși. Dracul n-are liniște ; își iscodește mintea și inventivitatea, încearcă, se luptă cu materia, răscolește forme. Mai departe nu știe să meargă. Le simte interesul, însă nu le poate întrezări rostul, nici temeiul, după cum nu izbutește să le facă viabile. Atunci se adresează Fîrtatului, care are un dram de minte mai mult. „Acest tip de dualism arhaic rămîne arhetipic pentru întreaga gîndire mitică românească"[6]. O ultimă remarcă privind această geneză a viorii se referă la textul în continuare al legendei. „Și altițele la cămașa la femei tot diavolul le-a făcut așa frumoase cum sînt, dar nu știa unde să le puie", atunci cînd a făcut și scripca. „Cerca să le pue ba pe picioare, ba pe trup. Dumnezeu a spus că la umere au să vie, și așa e"[7]. Observăm că în această legendă se înfrățesc istoria mitologică a muzicii cu aceea a artelor plastice, căci podoaba veșmintelor femeiești și instrumentul muzical tot o dată au fost făcute.

Însă vioara mai are un izvor legendar : blestemul (de aceea, poate, cîntecul o socotește dăunătoare : „Cîtă lume e sub soare / Nu-i ca scripca curvă mare / Și ca crîșma-nșelătoare, / Că scripca te cam trudește / Și crîșma te sărăcește").

Iată cum cred moții că s-a născut ea. „O fost odată on ficior și numai pă el l-o avut mă-sa. Ș-o fost tare rău. Ș-api l-o blăstămat mă-sa, că nu o ascultat. O tăt blăstămat, o tăt blăstămat. Odată a zîs că să n-aibă așezămînt pînă nu s-a sui în naltu cerului și s-a coborî în fundu pămîntului, să n-aibă stare, și pînă n-a face glas de lemn uscat.

Zîce că în doisprăzece ai s-o suit în 'naltu cerului și s-o băgat în fundu pămîntului. Și la doisprăzece ai o vinit pă pămînt. Și ș-o făcut teceră din lemn uscat. De paltin. Și s-o luat pîn sate în jos. Mărgînd pîn sate și cîntînd, oaminii ieșeau și să mnirau că nu mai auzîseră glas de lemn uscat. S-o luat, s-o luat pîn sate-n jos. O nimerit în satu lui. O ieșit tătă lumea să vadă că cum zîce cu tecera. Cîne zîce cu tecera? Ce-i aia? Că n-o știut ce-i aia. S-o tălălit tomna cu mama lui. O zîs :

— De unde ești?

— D-api ia de unde...

O spus el de unde-i, da' nu l-o cunoscut satu. Ș-api zîce c-o plîns mă-sa că o fost ficioru ei. Că ș-o bănuit faptile care le-a făcut.

Să zîce că nu-i slobod să sudui teceră, că pîntru ie o suferit on suflet de om"[8].

În această legendă a tecerii recunoaștem motivele, degradate, ale povestirilor din ciclul oedipian al căror personaj e Preminte Solomon : urcarea în cer și coborîrea în fundul mărilor (aici : pămîntului), blestemul mamei, nerecunoașterea fiului. Iar dacă Solomon e dator să aducă din cer fluierul (vezi paginile dedicate acestui instrument muzical), fiul de mai sus „o făcut teceră din lemn uscat", pentru nevoile unei povestioare moralizatoare.

Deși vioara e de origine atît de străveche cum s-a văzut în legenda cu dracul, ori poate tocmai de aceea, zicălașul nu se poate descurca singur dacă năzuiește să cînte mai frumos decît ceilalți. „În deal lîngă biserică, deasupra pîrîului ședea demult un scripcar ; și acela îl avea,-l ținea pentru ca să cînte bine în scripcă și pentru împușcat ; tot ce ochia era al lui. Femeia lui îmi era mătușă, zice povestitoarea, și o întrebam : « E drept că aveți pe necuratul ? » « Îl avem, spunea ea, șede în pod și-l trimitem după ce ne trebuie »"[9].

Însă nu toți dracii cunosc din principiu arta scripcarului. „Moara înainte era a dracului, dar s-a găsit un morar, că tare bine știa cînta din scripcă. Dracului tare i-a plăcut și l-a rugat să-l învețe și pe dînsul să cînte. « Bine », a zis morarul, « eu te-oi învața, dar te-i lasa să-ți îndrept degetele ? » « M-oi lasa ». Morarul a făcut într-un butuc cinci borți și i-a zis dracului să-și vîre degetele acolo. Apoi atîta l-a bătut cu ciocanele peste degete, pînă a zis dracul că nu-i mai trebui nici scripcă, da nici moară. Omul l-a pus de a iscălit și amu dracul nu mai are treabă la moară"[10].

---

[6] Romulus Vulcănescu, *Mitologia română*, București, Editura Academiei, 1985, p. 235.

[7] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 9.

[8] Maria Ioniță, *Cartea vîlvelor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 260.

[9] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 466.

[10] *Ibidem*, p. 200.

Același interes pentru sunetele armonioase ale ceterei îl regăsim la dracul din *Moara dintre hotare*[11]; spre deosebire de precedentul, îi place să joace cînd i se cîntă. Moroii și vrăjitorii au același gust nepotolit de a juca în sunetele viorii (*Tri frați*)[12].

Dacă ființelor acestora vioara le este atît de dragă ne vom mira oare că ,,un copil, adus acasă de la botez, se scaldă cu o oală nouă, punîndu-se în apă o coardă de vioară, ca în viața lui să cînte frumos[13] sau că ,,fetele fură strune de la scripcă și le leagă la mînă, ca să fie așa iubite cum îi iubit tonul strunelor''[14]?

Nu putem încheia aceste pagini fără să citām o frumoasă legendă săsească despre *Valea Ceterelor Mute* (titlu preluat și de istorisirea în limba germană). ,,Dacă mergi din comuna Huta-Certeze de-a lungul pîrîului Ludovic spre răsărit, ajungi la Muntele Caprei. Între acesta și stînca numită Chiatra Leșului se află o vale.

Cu secole în urmă, cînd tătarii au năvălit în țară, au trecut prin valea Vișeului spre Sighet, spre Cîmpulung la Tisa, și de acolo peste munți, în Țara Oașului.

Huta era pe atunci doar un cătun. Tătarii prădaseră gospodăriile și bisericile și adunaseră și un mare număr de vite. În valea aceasta s-au așezat la ospăț. Puseră trei ceterași să le cînte pentru ca ei să joace, căci pe fetele cele mai frumoase le luaseră roabe.

Dar ceterașii nu au vrut cu nici un chip să cînte pentru ei zicînd că mai dragă li-i moartea. « Ușor de zis », răspunse căpetenia tătarilor, « și și mai ușor de făcut ». Și cu o lovitură de sabie el crăpă capul ceterașului. « Ei, ce mai ziceți acum? » îi întrebă pe ceilalți doi care, încremeniți de spaimă, priveau la tovarășul lor mort. « Hai, cîntați ceva vesel! »

Ceterașii se priviră fără să spună un cuvînt. Apoi unul din ei luă vioara mortului și o sparse de o piatră. La fel făcu și cu vioara sa, după ce mai întîi o atinse iute cu buzele, iar celălalt îi urmă pilda. « Cîinilor! » — zbieră tătarul, și se repezi cu sabia asupra lor, furios, lovindu-i pînă ce rămaseră fără suflare.

Nu se știe cum se va fi încheiat praznicul; valea unde au trebuit să-și lase viața cei trei mîndri ceterași se mai cheamă și azi « Valea Ceterelor Mute'' ».

Se mai zice că a doua zi după plecarea tătarilor, de sub Chiatra Leșului a țîșnit un izvor a cărui apă era atît de sărată încît nu putea fi băută: acelea erau lacrimile fetelor și femeilor duse în robie.

După ani și ani, cînd copiii care fuseseră ascunși atunci prin păduri au crescut mari, devenind, la rîndul lor, fete și flăcăi, izvorul a secat''[15].

---

[11] Maria Ioniță, *Drumul urieșilor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p. 124—128.

[12] Vezi nota 3, p. 113—116.

[13] Artur Gorovei, *Credinți și superstiții ale poporului român*, Academia Română, București, Librăriile Socec & Comp., Pavel Suru, C. Sfetea, Leipzig, Otto Harrassowitz, Viena, Gerold & Comp, 1915, p. 297.

[14] Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 107. Vezi în sensul acestor obiceiuri și paginile referitoare la clopot.

[15] Claus Stephani, *Eichen am Weg*, Cluj-Napoca, Dacia Verlag, 1982, p. 241. Text datorat amabilei semnalări și traduceri pentru noi a publicistului Victor Scoradeț.

O capodoperă a baladei românești : Toma Alimoș. Ediție critică și studiu introductiv de IORDAN DATCU și VIORICA SĂVULESCU. București, Editura Minerva, 1989, 310 p.

Eminentul lucrător al Editurii Minerva, Iordan Datcu, care de multă vreme semnează, cu deosebită rîvnă și sagacitate, ca harnic și competent redactor specializat al unor valoroase editări și reeditări de lucrări folcloristice, dar care se profilează, tot mai distinct, ca un remarcabil el însuși cercetător meticulos și autor temeinic de lucrări proprii în această specialitate (numeroase comunicări ; note și articole în periodice ; pre- și postfețe ; volume), a publicat spre sfîrșitul anului trecut, în colaborare cu Viorica Săvulescu, o foarte prețioasă și minuțioasă monografie intitulată *O capodoperă a baladei românești : „Toma Alimoș”*, cu subtitlul : Ediție critică și studiu introductiv. și cu mențiunea (pe coperta interioară) : Corpus de texte. Convorbiri cu rapsozi populari. Varianta V. Alecsandri în traducere engleză, franceză, germană și spaniolă. Varianta G. Dem. Teodorescu în traducere italiană. With a summary. (Elisabeta Brâncuș — lector, tehnoredactor Vasile Ciucă și Done Stan, autorul copertei și supracopertei, își aduc contribuția la impecabila îngrijire și eleganta prezentare grafică, tiparul fiind o lăudabilă realizare a întreprinderii poligrafice „13 Decembrie 1918” din București.)

Lucrarea se așază, în istoria folcloristicii, la loc de cinste, ea fiind cea de a doua realizare cu adevărat *monografică* a unui subiect epic — după monumentala monografie, clasică și exemplară, a *Mioriței*, semnată cu un sfert de veac în urmă de regretatul Adrian Fochi (la Editura Academiei, în 1964), rămasă ca un prestigios și neîntrecut model. (E regretabil că lucrarea, de altfel foarte valoroasă, a lui I. Taloș despre *Meșterul Manole*, a apărut la Editura Minerva în 1973 lipsită de corpusul de texte respectiv ; ne-am fi putut bucura astăzi de „ediții definitive” ale celor trei, cele mai însemnate creații ale eposului nostru tradițional : *Miorița, Meșterul Manole, Toma Alimoș* !)

Se cuvine menționat că lucrarea actuală a fost precedată oarecum de o primă schiță editorială a sa în volumul *„Toma Alimoș” (Texte poetice alese)*. Antologie, prefață și bibliografie de Iordan Datcu. București, Editura Minerva, 1986, 264 p.

În forma sa finală, actuală, lucrarea corespunde — se poate spune — pe deplin cerințelor unei ideale alcătuiri monografice. O vestită și reprezentativă „capodoperă a baladei populare românești” ne este pentru întîia oară adunată și oferită între coperțile unei cărți.

Studiul introductiv este o însumare și o privire *critică* a *tuturor* referințelor, stăruitoare sau întîmplătoare, semnalate în decurs de 140 de ani de la prima publicare a unei variante a baladei de către V. Alecsandri. Pentru întîia oară studiul despre *Toma Alimoș* se află întemeiat pe analiza *efectivă* și *exhaustivă* a variantelor cercetate comparativ în succesiunea momentelor narative ale textului, după buna tradiție moștenită de la cei mai de seamă folcloriști înaintași (D. Caracostea, O. Densusianu, P. Caraman). Analizînd cu minuție și perspicacitate cele mai însemnate referințe exprimate în decursul vremii în legătură cu această baladă, I. Datcu critică cu eleganță cele mai riscate și insuficient întemeiate opinii și afirmații, raliindu-se cu pondere și prudență celor mai plauzibile și raționale interpretări ale textului. Între paginile studiului introductiv se publică reproducerea fotografică a două variante manuscrise (din biblioteca „Astra” — Sibiu și din manuscrisul Alecsandri de la Biblioteca Academiei Române).

O amplă *Notă asupra ediției* aduce cuvenitele clarificări și utile explicații asupra conținutului și a modului de alcătuire a volumului.

Corpusul de texte adună și repune în circulație nu mai puțin de 138 de variante (față de numai 78 semnalate în volumul *Cîntecul epic eroic*, din 1981, alcătuit de mine în cadrul Colecției Naționale de Folclor !). Înșiruirea textelor se face, în chipul cel mai firesc, cronologic și grupat pe marile provincii geografice (Moldova, Dobrogea, Muntenia, Oltenia, Transilvania, Banat), apoi „variante externe” (din Basarabia și de la românii de peste Dunăre) ; urmează „texte contaminate” (capitol în care ar fi fost mai corect încadrată atît de ciudata variantă argeșeană Istrătescu — p. 111—114) ; apoi „texte fragmentare” (între care și-ar fi găsit locul mai potrivit textele extrase din colecția Marian — p. 70—71 și cele două variante moldovenești de la p. 252—253).

În capitolul *Convorbiri cu rapsozi populari* se grupează șase chestionare alcătuite de unii dintre culegătorii de variante ale cîntecului. (Nu s-au epuizat, după cîte se pare, *toate* „informațiile” acumulate în arhiva Institutului de Etnografie și Folclor.)

REF, tom 35, nr. 5—6, p. 401—406, București, 1990

Capitolul cu traduceri (textul Alecsandri tradus în patru limbi ; varianta G. Dem. Teodorescu în traducere italiană) este menit să faciliteze cunoașterea baladei de către cititori și cercetători de peste hotare.

Paginile 280—291 reproduc în fotocopie, după alte publicații, transcrierile muzicale a patru variante și fotografia unuia dintre interpreții-lăutari de la care C. Brăiloiu a cules o variantă a baladei — lăutarul Mitică Burcea din Merenii-de-Sus — Teleorman (s-a omis la p. 280 specificarea volumului de proveniență — colecția prea puțin cunoscută *Vechi cîntece de viteji*, întocmită de Al. I. Amzulescu și G. Ciobanu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, [1956], p. 52—53).

Partea finală a volumului cuprinde : Glosar, Bibliografie și un rezumat tradus în limba engleză de Maria Mociorniță.

Orice alte considerații asupra valorii indiscutabile și a înaltului nivel științific al ediției ar putea fi de prisos. Lucrarea corespunde ultimei cerințe a evoluției cercetărilor și studiilor privitoare la epos — după ce dispunem astăzi, ca puține alte țări, de întocmirea Catalogului tipologic al eposului național (realizat în două etape : 1964, 1981) —, necesitatea continuării sistematice de publicații monografice exhaustive pe tipuri de subiecte presupunînd ample studii introductive urmate de *corpusul exhaustiv* al variantelor din volume, periodice și manuscrise. Necesitatea unor atare monografii e de mult învederată (încă din scrierile lui B. P. Hasdeu : vezi *Nota asupra ediției*, p. 59). Referitor la această problemă, eu însumi scriam în încheierea studiului de sinteză *Cîntecul nostru bătrînesc*, apărut în „Revista de folclor", nr. 1—2 din 1960 : „Postulatul teoretic al cercetării concret-istorice a folclorului implică necesitatea metodologică de a considera un cîntec bătrînesc prin toate variantele sale. Studiul critic-comparativ al variantelor poate să pună în lumina cea mai deplină calitățile artistice și ideologice ale unei balade, ca expresie a luptei de eliberare și a năzuințelor spre progres ale poporului, descoperind totodată toate acele elemente de limitare istorică ce rezultă din condițiile de epocă și de mediu social din care provine o variantă" (cf. vol. *Cîntecul nostru bătrînesc*, București, Minerva, 1986, p. 41). Sînt relativ mai bine cunoscute și, desigur, cu mult mai pregnant exprimate formulările principial-metodologice ale lui D. Caracostea și G. Călinescu, în același sens (pentru care cf. ediția de față, p. 59).

În vederea unor eventuale îmbunătățiri prin reeditare, îmi îngădui să semnalez, totuși, cîteva cu totul mărunte observații de amănunt :

— Ar fi de preferat sobrietatea formulării titlului lucrării, spre pildă pur și simplu : *Toma Alimoș — monografie folclorică. Studiu și corpus exhaustiv de texte*, decît titlul actual (care de altfel reproduce întru totul titlul articolului lui O. Papadima din „Tribuna României", cf. *Studiul introductiv*, p. 6, nota 11).

— Se cuvine corectat : Dăbuleni — *Dolj* (nu Gorj, cum apare la p. 11 ; de altfel, și la p. 214, data culegerii variantei respective este, corect, 7 dec. 196*1*).

— E necesară o notă asupra evidentei greșeli de tipar din chiar varianta Alecsandri (ed. 1866) : La *groapa* cu cinci ulmi (cf. p. 64 ; de altfel, în celelalte două variante reproduse după Alecsandri apare clar și constant *gropana!*).

— Așa-zisa „varianta Moldoveanu" (p. 199) nu reprezintă o culegere (o variantă) de sine stătătoare, ci e *numai* copia (superfluă) introdusă în arhiva IEF a textului mg. 1382 (p. 189).

— Între variantele publicate din Muntenia se cuvine în schimb adăugat textul omis din colecția C. Manolache, *Folclor din Prahova*, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă Prahova. Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, 1972, p. 258. (Cunoscînd greutatea insurmontabilă de inventariere bibliografică a *tuturor* — foarte numeroase — colecțiilor folclorice apărute *după anul 1970* sub egida Centrelor județene de îndrumare a creației populare, nu este deloc exclus să existe și alte eventuale omisiuni de identificare a variantelor *Toma Alimoș* din atare publicații ...)

Al. I. Amzulescu

Cîntecele cununii (Texte poetice alese). Antologie, prefață, note, indice de culegători, glosar și bibliografie de NICOLAE BOT, București, Editura Minerva, 1989, 271 [—272] p.

Seria „Meșterul Manole" (Editura Minerva, redactor Aurora Slobodeanu) este consacrată, cum se știe, „publicării, în volume antologice, a comorilor literaturii populare românești". Cu anii, ea a devenit o prezență nu numai agreată, ci și notabilă a peisajului cultural contemporan, consolidîndu-şi, cu fiecare nouă apariţie, un meritat prestigiu în rîndul unor categorii din ce în ce mai largi de cititori. Întîia dovadă a acestui bun renume o constituie chiar succesul la public, căci rar se întîmplă ca volumele colecţiei să întîrzie vreme mai îndelungată pe rafturile librăriilor.

Cert este că Editura Minerva face, prin tipărirea acestor florilegii care oferă împreună „o imagine globală asupra valorilor folclorului nostru", reale servicii celor interesaţi în a cunoaşte o dimensiune cardinală a culturii, a spiritualităţii româneşti, în genere. Şi, implicit, în a se recunoaşte pe sine prin impactul mereu reînnoit cu valorile „iarăşi la lume date", „adunate" în paginile volumelor pomenite.

Florilegiul gîndit şi alcătuit de universitarul clujean Nicolae Bot antologhează „cîntecele cununii" de la seceriş, o categorie care, precum toată poezia legată de obiceiuri, a intrat, pînă acum, mai puţin în atenţia specialiştilor. Folcloristul realizează două lucruri foarte importante, cu statut de premieră în ştiinţa românească despre cultura populară : 1) un corpus al celor mai reprezentative texte de cunună şi 2) un studiu excelent, întemeiat pe considerarea integrală a acestui corpus şi a numeroase documente de teren (descrieri, informaţii etc.) şi care, drept efect, reuşeşte să restituie imaginea de ansamblu, dar şi de adîncime, în acelaşi timp, a obiceiului şi a poeziei care îl ilustrează.

Corpusul lui Nicolae Bot cuprinde 352 de texte din care nu mai puţin de 270 sînt inedite, ceea ce, oricum am judeca lucrurile, este mult, mai ales dacă realizăm că toate exegezele de pînă acum s-au clădit pe un număr nesatisfăcător de asemenea texte. Apelînd la arhivele din Bucureşti (IEF), Cluj-Napoca etc., valorificînd unele lucrări de diplomă şi de grad şi fructificînd cercetările de teren personale, autorul ajunge să pună „în circulaţie un material greu accesibil chiar şi specialiştilor" (p. 32), fapt esenţial pentru investigaţiile actuale ori viitoare.

El urmăreşte să contureze, respectînd „criteriul contiguităţii geografice" [. . .], „o imagine de ansamblu asupra textelor din diferite localităţi". Nicolae Bot procedează în ordonarea şi redarea textelor în pagina tipărită după criterii strict ştiinţifice ; respectă autenticitatea acestora, ortografia culegătorilor ş.a.m.d., totul fiind subordonat deci unui crez ştiinţific fără fisuri, am zice, dacă nu am fi suspectaţi de patriotism local, în buna tradiţie a şcolii clujene.

Tehnica de redare a textelor (cu datele însoţitoare), indicele de culegători pentru variantele inedite din arhive, glosarul şi bibliografia selectivă completează nimerit un aparat critic impecabil finalizat, care face din *Cîntecele cununii* un instrument de lucru ştiinţific de indiscutabilă calitate, demn de respectul cercetătorului.

Prefaţa ce deschide antologia nu este deloc „succintă" şi felicităm redactorul de carte că a încuviinţat această deviere de la regula impusă seriei „Meşterul Manole". Avînd exact dimensiunile care se cuveneau, ea se constituie într-un remarcabil studiu-sinteză ce radiografiază complet problematica obiceiului şi a textelor avute în obiectiv.

Nicolae Bot procedează, cum era şi de aşteptat, sistematic şi, bazîndu-se şi pe ceea ce-i putea sugera bibliografia parcursă, demontează cu o migală şi o pricepere de invidiat complexul de acte rituale şi mai apoi textele pentru a le putea reda adevăratele şi originarele semnificaţii, statutul sociocultural avut în cadrele mentalităţii populare, ale spiritualităţii româneşti. Cu atît mai mult cu cît prin „credinţele şi practicile ritualice" (de emanaţie magică), prin structurile mitice conservate, obiceiul „aparţine unui plan cultural şi mental anterior marilor mitologii istorice" (Ion Ionică), vorbind aşadar de străvechimea celor ce l-au imaginat şi performat şi, o dată cu ea, de vîrsta (arhaică a) unei ocupaţii fundamentale aflate sub semnul duratei şi al statorniciei, pe care noi am practicat-o de cînd ne ştim pe aceste meleaguri, adică dintotdeauna.

Nicolae Bot examinează cu distinsă aplicaţie fiecare constituent al „mănunchiului de acte rituale", acelaşi în întreaga Transilvanie, de la sfîrşitul seceratului, insistînd asupra originii, vechimii, evoluţiei în timp, răspîndirii, semnificaţiilor, funcţiilor ritual-ceremoniale ori doar ludic-spectaculare, straturilor de mentalitate ş.c.l. De observat că autorul studiului cîntăreşte îndelung fiecare afirmaţie, fiecare argument, astfel încît interpretările sale sînt în spiritul adevărului ştiinţific, verificabile de şi prin documentul etnologic, ca şi prin logica interioară a faptelor. Nicolae Bot ia în discuţie fiecare componentă a scenariului ritual-ceremonial (desfăşurare, actanţi, recuzită, gesturi şi comportamente rituale, texte verbalizate etc.), urmărind, în paralel, toate chestiunile legate, cum mai precizam, de descoperirea funcţiilor, a semnificaţiilor, a rosturilor actelor consumate. Să subliniem şi viziunea sistemică ce stă la rădăcina consideraţiilor autorului (vezi pasajele referitoare la „întrebuinţările" cununii şi transferul „puterii de rod" ori pe cele privind relaţia cu obiceiurile şi/sau cîntecele nupţiale).

Un spaţiu amplu din prefaţă este dedicat comentării „cîntecelor de seceriş". Ele sînt disecate sub absolut toate aspectele posibile (unitate, stabilitate în timp, denumire, tipologie, motive şi teme, sensuri şi structuri poetice, momente „de interpretare"). Pagini speciale sînt afectate textelor „rostite" şi strigăturilor, în sfîrşit, celor cîtorva variante de „descîntecă" şi „năsăudeană" existente. Nu credem că greşim dacă vom afirma că, raportat la literatura anterioară a problemei, studiul lui Nicolae Bot dă cel mai bine seama de „starea" textelor legate de seceriș, așa cum s-au înfățișat ele pînă nu demult în toate zonele etnofolclorice ale Transilvaniei. Prefața sa reprezintă un punct solid de pornire pentru cel ce se va încumeta cîndva să abordeze monografic acest capitol al culturii noastre populare. O asemenea perspectivare este nu doar justificată, ci și necesară, deoarece (ca să-l cităm pe autor) „Obiceiurile și cîntecele de seceriș au constituit vreme îndelungată, pînă aproape de zilele noastre, un capitol important al vieții spirituale sătești, dar și al celei materiale, căci rolul lor în asigurarea rodului grînelor era situat în mentalitatea arhaică pe același plan cu tehnica pozitivă ; fără ele aceasta era ineficientă" (p. 30).

Stimabilă în toate privințele, antologia lui Nicolae Bot *(Cîntecele cununii)* este o invitație adresată nouă tuturor de a ne apropia cu gravitate și deplin profesionalism de cultura populară, de examenul multiplelor valori pe care aceasta ni le-a transmis prin timp.

Ion Șeuleanu

Brüder Grimm Volkslieder. Kommentar, Marburg, N. G. Elwert Verlag, 1989, 340 p.

O remarcabilă culegere de comentarii la *Cîntecele populare* culese de frații Grimm a apărut anul trecut, la Marburg. Volumul este inaugurat de două studii cu caracter general, și anume : *Importanța „poeziei populare" la Jacob și Wilhelm Grimm*, de Ludwig Denecke (Hann. Münden) și Charlotte Oherfeld (Marburg), și *Culegerea de cîntece populare la frații Grimm și importanța lor pentru Hessen*, de Peter Assion (Marburg). În continuare, sînt comentate cîntecele diferitelor popoare, cu indicarea paginilor din volumul respectiv, precum și a manuscriselor din care au fost preluate. Majoritatea aparțin zonei europene, și anume : *cîntecele de limbă germană ale culegerii* (Hans Werner Retterath — Marburg și Kornelia Weihrauch-Kempf — Freiburg i. Br.), *cîntecele suedezilor și danezilor* (Otto Holzapfel — Freiburg i. Br.), *slavilor* (Hans-Bernd Harder — Marburg), *francezilor* (Georges Delarue — Monestier de Clermont), *spaniolilor* (Gisela Beutler — Berlin), *italienilor* (Giovanni Battista Bronzini — Bari), *vechilor olandezi* (Stefan Top — Leuven), *englezilor* (David Buchan — Saint John's, Neufundland), *estonilor și finlandezilor* (Gunilla Rising Hinz — Marburg), *ungurilor* (Ildikó Kriza — Budapesta). Un sugestiv comentariu este consacrat unui *cîntec de călătorie lapon* (Erich Kunze — Göttingen).

Comentariile cuprind și diverse cîntece populare de pe alte continente, incluse în culegerile fraților Grimm : *Cîntec peruan* (Jörg Becker — Frankfurt/Main și Leo Casas Ballón — Lima), *Cîntecul unui vrăjitor din Chile* (Jörg Becker — Frankfurt/Main și Federico Schopf — Santiago de Chile), *Cîntece indiene din Canada* (Peter Balz — Berlin), *Cîntec malaezian pentru vîslit* (Achim Seberth — Stuttgart), *Cîntec al populației din Nuleu — Hiva* (Michael Koch — Hamburg). De asemenea, *Cîntece de război* sînt comentate de Heinz Rölleke (Wuppertal).

Culegerea se încheie cu un util registru cuprinzînd începutul cîntecelor din vol. I și III ale antologiei fraților Grimm.

Constantin Negreanu

SHYAM MANOHAR PANDEY, The Hindi oral epic. Lorikāyan (The Tale of Louk Candā), Allahabad — India, Sahitya Bhawan Private Limited, 1987, 613 p.

Sub egida Institutului Universitar de Orientalistică din Napoli (Italia), prof. dr. Shyam Manohar Pandey a publicat o remarcabilă lucrare aparținînd epicii orale indiene : *Lorikāyan*.

Prestigioasă personalitate a cercetării folclorului indian, profesorul Shyam Manohar Pandey (născut în 1936, în Gothahuli, Ballia, U.P., India) a trecut prin numeroase instituții de învățămînt superior din diferite continente : Universitatea din Allahabad (India), Universitatea din Chicago (S.U.A.), Institutul American de Studii Indiene (S.U.A.), Școala de Studii Orientale și Africane (Londra), Facultatea de Studii Asiatice a Institutului Universitar de Orientalistică (Napoli), Universitatea din Wisconsin, Madison (S.U.A.) ș.a. Dintre cele peste zece volume publicate, amintim : *Sūfī Kāvya Vimars* (1968), *Sūfī Mansūr Hallāj Ki Bānī* (1976), *The Hindi Oral Epic Lorikī* (1979), *The Hindi Oral Epic Canainī* (1982).

În studiul introductiv, de înaltă ţinută ştiinţifică, Shyam Manohar Pandey cercetează din punctul de vedere al conţinutului poemul oral indian *Lorikāyan*, oprindu-se asupra următoarelor probleme : I. *Povestea lui Lorikāyan :* căsătoria lui Lorik şi bătăliile din Agorī, căsătoria lui Malsāvar și bătăliile de la Surīval, fuga pe ascuns a lui Candā, întoarcerea eroului Lorik acasă, ultimele sale bătălii ; II. *Cîntărețul Dadaī Kevat :* familia sa, spectacolul și audienţa, gurul cîntăreţului, ocupaţia, atitudinea legată de viaţă, bogăţia personalităţii cîntăreţului, religia, discipolul său, cum poemul a fost influenţat de fondul deprimant al cîntăreţului ; III. *Lorikāyan și geografia sa :* Gaurā, Agorī, Haldī (Hardī) etc. ; IV. *Candāyan și Lorikāyan* (transformarea literară a unui poem oral) : elemente de legendă în *Lorikāyan* și *Candāyan*, un tabel detaliat comparativ de episoade în *Candāyan* și *Lorikāyan*, începutul lui *Candāyan*, descrierea lui Govar (Gaurā) în *Candāyan* şi *Lorikāyan*, *Maulānā Dāūd* urmează convenţiile literare ale timpului său, transformarea poemului oral în poem literar, diferenţa între transmiterea orală și cea literară.

Tehnica versificaţiei poemului oral și modelele sale de formulare, în general, au fost analizate pe larg în introducerea la poemul oral indian *Canainī*, publicat în 1982, așa încît autorul nu mai revine acum la ele, concentrîndu-și atenţia asupra geografiei poemului. În acest sens, profesorul Shyam Manohar Pandey consideră că legenda ar putea să fie originară din Uttar Pradeś sau din Bihar, lîngă confluenţa rîurilor Saryū și Gange sau la confluenţa rîurilor Son și Gange, așa cum erau la vremea aceea. De asemenea, este comparat episodul *Canavā Kā Urhār* (fuga pe ascuns a lui Canda) cu episodul *Candāyan* din versiunea *Maulānā Dāūd* (1379). În finalul studiului, autorul face o demonstraţie bazată pe argumente științifice a modului cum s-a transformat poemul oral într-o lucrare literară prin inspiraţia din convenţiile literare și stilurile acelor vremi.

Urmează textul original împărţit astfel : 1. Agorī, căsătoria lui Lorik, bătăliile din Agorī ; 2. Suhaval, căsătoria lui Sāvarū, bătăliile lui Lorik în Suhaval ; 3. Haldī, fuga pe ascuns din Canavā, bătăliile de la Neurī ; 4. Întoarcerea acasă a lui Lorik, bătăliile de la Piparī, moartea lui Lorik.

Un util comentariu indian modern, un index de nume proprii, o bogată bibliografie numărînd 56 de titluri, precum și un vocabular indian-englez facilitează consultarea acestei lucrări ce constituie un model de editare ştiinţifică a unui atare poem.

Constantin Negreanu

Volksdichtung zwischen Mündlichkest und Schriftlichkeit, Lutz Röhrich/ Erika Lindig (hrsg.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1989, 299 p.

Publicarea cercetărilor privind folclorul german constituie unul din obiectivele Editurii Gunter Narr din Tübingen. Astfel, o recentă culegere de studii se referă la *Poemul popular între oralitate și creaţia scrisă* şi este îngrijită de două prestigioase personalităţi ale folcloristicii germane : Lutz Röhrich, directorul Institutului de Etnologie din Freiburg, și Erika Lindig.

La o simplă lectură a titlurilor, surprinde bogăţia și varietatea temelor abordate de către autori. Despre *civilizarea modurilor de comunicaţie*, reflectînd pe marginea unor izvoare din sec. al XVIII-lea și al XIX-lea, scrie Rudolf Schenda, iar Gunther Kapfhammer face cîteva interesante *observaţii și note la cercetările proprii și străine* din acest domeniu, încercînd să demonstreze că cercetările de acest gen nu constituie un anacronism. Cît de orale sînt așa-numitele „povestiri populare" cercetează Lutz Röhrich în studiul, semnificativ intitulat, *Poezia populară fără popor*. Leander Petzoldt analizează o serie de *probleme și dimensiuni ale povestitului în literatură și în poemele populare*. Pe aceeași linie se înscrie studiul lui Christopf Daxelmüller despre *oralitatea literarizată — creaţia scrisă orală*, ce inserează cîteva note la imaginea despre lume și descifrarea lumii de către unii autori medievali și postmedievali.

Unele studii au în vedere o anumită creaţie orală : *Balada „Contele și călugăriţa" — studiul unui caz* (Otto Holzapfel), *Fenomene obişnuite între oralitate, creaţia scrisă și metaforă. Cercetări pe baza unei scrieri olandeze din sec. al XVI-lea* (Werner Mezger) sau chiar un șlagăr : *„Bucuraţi-vă de viaţă". Un şlagăr al vremii lui Goethe în spaţiul dintre oralitate și creaţia scrisă* (Waltraud Linder — Beroud). O nouă viziune asupra contribuţiei aduse de basmele fraţilor Grimm avansează Heinz Rölleke. Pentru introducerea metodei istorice filologice în cercetarea cîntecelor populare și a editării acestora pledează Ernst Schade în studiul *Mai mult decît „numai" transcriere*. Consecvent preocupărilor sale paremiologice, domeniu în care a dat lucrări de excepție, Wolfgang Mieder se referă la *cercetarea modernă a proverbelor între oralitate și creația scrisă.*

Alte studii vizează diferite aspecte ale relațiilor complexe dintre oralitate și creația scrisă : *Cărți de citire în structura tradiției materialelor de povestire* (Erika Lindig), *Repovestitul. Medii moderne ca fundamente ale comunicației orale* (Rolf Wilhelm Brednich), *Certificate ale creației orale în cartea de cîntece scrisă de mînă : simbolurile unor valori culturale în spațiul sistemelor de informație și al liberei formări de idei* (Eva Kimminich). Un subiect interesant abordează Sabine Wienker-Piepho în *Femeile ca eroine populare*, urmărind istoricitatea, crearea legendelor și tipologia eroică între granițele punerii în text și tradiția orală. De menționat studiile despre *Schlaraffenland în scris și oral* (Peter Assion) și *Basme bulgare între oralitate și creația scrisă.*

În concluzie, o culegere excelentă, un mare cîștig pentru folcloristica internațională.

Constantin Negreanu

PARADEIGMATA. Literarische Typologie des Alten Testaments. Erster Teil : Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Franz Link, Berlin, Dundear co Humblat, 1989, 497 p.

Paradeigmata se intitulează o masivă culegere de studii (25 de titluri) referitoare la tipologia literară a *Vechiului Testament.* Acest prim volum cuprinde studii care, din punct de vedere cronologic, acoperă o perioadă lungă de timp, de la începuturi pînă în secolul al XIX-lea.

Volumul se deschide cu o cercetare generică consacrată posibilităților realizării unei tipologii literare a *Vechiului Testament.* Unele personaje celebre din *Biblie* și modul cum apar în diverse opere literare fac obiectul a numeroase articole, între care : *Abraham, Moise și David în* **Piers Plowman** *a lui Willian Langland* (Willi Erzgrüber), *Figura regelui David în teatrul spaniol al „secolului de aur" : Tirso de Molina, Felipe Godinez și Pedro Calderon de la Barca* (Manfred Tietz), *„Cain" de Byron : de la tipul „negativ" la prototipul epocii moderne* (Günther Blaicher), *Tipul lui Moise în „Meditațiile" lui Edward Taylor* (Ursula Brumm), *Ismael, Hiob, Jakob : tipologia* **Vechiului Testament** *la August Strindberg* (Fritz Paul), *Tipologia și istoria conștiinței : „Iudita moderna" în romanele istorice la Vigny, Merimée, Balzac, Hugo și Flaubert* (Klaus Ley).

De asemenea, personajele *Bibliei* au oferit o tipologie bogată pentru creația populară, îndeosebi Adam și Eva (Lutz Röhrich, *Adam și Eva în literatura populară*), apostolul Pavel (Felix Böhl, *Figura lui Saul în tradiția ebraică timpurie*). Un interesant studiu este consacrat tipologiei în sărbătorile trupului domnului (Joia verde) pe teritoriul Angliei (Hans-Jürgen Dillen). Sînt analizate cu deosebită pertinență diferite teme și motive biblice în studiile semnate de : Cristoph Daxelmüller, Alois Wolf, Hubertus Schulte Herbrüggen, Volker Kapp. Un alt grup de studii cercetează tipologia *Vechiului Testament* în diferite opere literare : *Divina commedia* de Dante (Heinz Schulte-Herbrüggen), *Samson Agoistul* de John Milton (Klaus Weiss), *Moby Dick* de Herman Melvilles (Uwe Baumann), imnurile paradisului de Ephräm dem Syrer (Margot Smidt), precum și cele datorate lui William Blake (Hans-Werner Ludwig) și Benjamin Tompson (Hans Galinsky). Un alt studiu se oprește asupra celebrului roman *Josif și Asenat : Dragoste și convertire : În legătură cu tipologia greco-ebraică a romanului* **Josif și Asenat** (Lothar Ruppert). Literaturile persiană, turcă și italiană se bucură de studii complexe privind circulația motivelor *Vechiului Testament* (Erika Glassen, Vito R. Giustiniani).

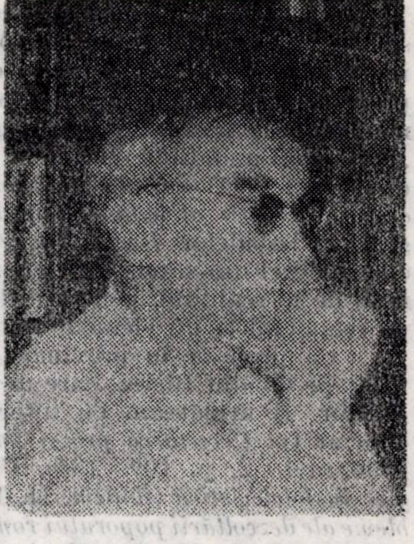
Volumul se încheie cu o anexă cuprinzînd studiul *Prefigurări în Egiptul vechi a istoriei biblice despre Iosif, Moise și David* de Annemarie Link-Heydemann.

Constantin Negreanu

OVIDIU BÎRLEA

(1917–1990)

La 7 ianuarie 1990 s-a stins din viață Ovidiu Bîrlea, unul dintre cei mai de seamă cercetători în domeniul folclorului românesc. Începînd cu anul 1941, timp de cinci decenii, el a îmbogățit folcloristica noastră cu numeroase lucrări de o profundă originalitate, multe dintre ele cu ecou pe plan european. Ceea ce e caracteristic scrisului său e faptul că el a îmbinat în mod organic munca de teren cu cercetarea științifică.



Ovidiu Bîrlea s-a născut în comuna Mogoș, localitatea Bîrlești, județul Alba. A făcut clasele primare în satul natal, după care a absolvit liceul militar din Tîrgu Mureș în 1937. Ulterior, a urmat cursurile Facultății de Litere și Filosofie, luînd licența în 1941. Între 1948 și 1949 a fost funcționar în Departamentul Naționalităților, de la 1 aprilie 1949 a fost încadrat ca cercetător în cadrul Institutului de Folclor, iar între 1 ianuarie 1950 și 1 iulie 1969 a îndeplinit funcția de șef al sectorului literar.

Ovidiu Bîrlea mi-a fost coleg de facultate, cu un an în urma mea, și frecventam împreună cursurile renumitului profesor D. Caracostea. Nu-mi amintesc în ce împrejurări ne-am cunoscut, dar rețin că pe cînd eram în anul IV, înainte de a fi intrat la oră profesorul, așteptam pe culoar împreună cu colegul meu Iancu Bîrneanu. Tocmai atunci s-a ivit și Bîrlea, pe care l-am oprit zicîndu-i:

— Domnule Bîrlea, vino să-ți prezint pe Iancu Bîrneanu, prozator oltean de care cred că ai auzit.

— Dumneata ești Iancu Bîrneanu?

— Da, domnule Bîrlea.

— Domnule Bîrneanu, v-am citit cu interes proza publicată în „Universul literar" și vă admir talentul povestirii. Nu numai atît, dar țăranii, ca personaje, vorbesc în graiul locului, ceea ce e foarte important. Asta înseamnă cu adevărat proză de inspirație rurală. Voi scrie și eu proză, tot din viața satului și tot pe acest drum vreau să merg.

— Da, domnule Bîrlea, și eu tot așa cred. Dar, deocamdată, scriu versuri și în acest domeniu am și debutat, am adăugat eu.

REF, tom 35, nr. 5–6, p. 407–414, București, 1990.

Apariția profesorului pe culoar ne-a curmat firul convorbirilor și am dat năvală în amfiteatru. De atunci, ne-am simțit mai apropiați unul de altul, cu toate că Ovidiu Bîrlea era un singuratic modest, fără dorința de a se remarca în seminarii. Dar din discuțiile pe care le-am purtat de atunci înainte, mi-am dat seama că Ovidiu Bîrlea era un om al cărții, care nu se mulțumea cu puțin, ci căuta să aprofundeze problemele. Era foarte zgîrcit în aprecieri, ducea o viață lăuntrică intensă și se lăsa greu antrenat în discuții, dar atunci cînd o făcea opiniile lui erau scurte și fără replică, prin argumentele trainice pe care le aducea.

În timpul verii, mergea cu echipele regale de studenți ale profesorului D. Gusti, unde se remarcase prin culegerile de folclor făcute în județul Argeș.

În 1940 eu îmi luasem licența, iar în vara anului 1941 îmi încheiasem și practica pedagogică. Profesorul nostru D. Caracostea era pe atunci în culmea gloriei lui. Publicase *Arta cuvîntului la Eminescu*, prin care preconiza o nouă critică, depărtîndu-se de critica genetică, devenise membru al Academiei Române, era director la Fundații și conducea „Revista Fundațiilor Regale". Mare mi-a fost mirarea cînd în numărul din 1 iunie 1941 am citit în această revistă studiul lui Ovidiu Bîrlea *Procesul de creație al baladei populare române*, urmat de reproducerea integrală a baladelor *Radu Anghel*, *Codin*, *Corbea*, și *Focul de la Costești*, culese de el din satele argeșene, prin care căuta să demonstreze că, pornind de la realitate, pentru a dăinui în timp, balada trebuie să altoiască pe trunchiul ei un element mitic.

Ca profesor în provincie, abia după mai multă vreme l-am reîntîlnit pe Ovidiu Bîrlea, care devenise cercetător în cadrul Institutului de Folclor. Îi urmăream cu interes studiile apărute în diferite periodice, cum ar fi : *Cercetarea prozei populare epice* (în „Revista de folclor", I, 1956, nr.1—2, p. 109—134), *Cîteva considerațiuni asupra metodei filologice în folcloristică* (*ibidem*, II, 1957, nr. 3, p. 7—28), *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român* (în *ibidem*I —V, 1959, nr. 1—2, p. 195—204), *Atanasie Marian Marinescu folclorist* (în *Analele Universității din Timișoara*, I, 1963, p. 11—86), *Colindatul în Transilvania* (în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii* 1965—1967, Cluj, 1969, p. 247—304).

Înregistrînd pe bază magnetică peste o mie de basme, legende și snoave de pe întreg cuprinsul țării, Ovidiu Bîrlea a selectat numai 154 de piese pe care le-a transcris fonetic, recurgînd la un sistem diactritic simplu, și le-a publicat în *Antologie de proză epică* (3 vol., București, Editura pentru Literatură, 1966). Autorul a recurs la o clasificare proprie, împărțind creația epică în Basme despre animale, Basme propriu-zise, Basme nuvelistice, snoave, legende și povestiri. Colecția e precedată de o introducere densă de 110 pagini, în care autorul adîncește cu competență și cu un orizont larg, rar întîlnit, la noi, toate problemele majore pe care le ridică basmul românesc, și este urmată de un glosar, de ample note explicative cu privire la informatori, precum și de rezumate în limba germană, necesare cercetătorilor străini, în fine de încadrările în cataloagele Aarne—Thompson.

Prin noua sa metodă de cercetare, Ovidiu Bîrlea aduce o cotitură radicală în folcloristica românească, făcînd cunoscut adevăratul potențial și talentul narativ al omului din popor. Prin investigațiile sale de pe întreg spațiul românesc, el a descoperit numeroși și talentați povestitori de basme, cum sînt Gh. Zlotar din Fundu Moldovei, V.Șora și Gh.Buha din Cresuia—Beiuș, I.Duroi din Bughea de Sus—Muscel, Gh.Rădoiaș din Bătrîni—Teleajen, Sînziana Ilona din Boșorod—Hațeg și P.Puț din Desești—Sighet, de 77 de ani, de la care s-au înregistrat 85 de narațiuni.

Concomitent cu înregistrarea basmelor, au fost înregistrate și convorbiri cu informatorii, care au călăuzit pe cercetător la observații utile în susținerea unor teorii cu privire la specificul basmului, consemnate atît în introducere, cît și în studiul de sinteză, *La fonction de raconter dans le folklore roumain*, comunicare ce i-a fost citită la *International Congres for Folk-Narrative Research in Athens*, 1964, 24 p., în care se subliniează funcția magică a basmelor, neatestată la nici un popor din Europa, ducînd la concluzia că aceasta este o creație a păstorilor români.

În *Proverbe și zicători românești*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966, 56 p., Ovidiu Bîrlea demonstrează că cea mai mare parte a proverbelor noastre sînt comune cu cele ale celorlalte popoare, multe dintre ele venind de la români. Pe cînd unele proverbe au format de maxime, zicătorile sînt expresii figurate, izvorîte din necesitatea unei exprimări nuanțate, sînt nestemate folcloristice la care recurge orice om în vorbirea obișnuită.

Prin minuțiozitatea de care a dat dovadă în culegerea folclorului și prin observațiile pe care i le-a oferit terenul, Ovidiu Bîrlea împinge mai departe cercetările, comparînd basmele culese de el cu cele din opera lui Creangă. În lucrarea sa *Poveștile lui Creangă*, autorul aduce noi contribuții la adevărata cunoaștere a marelui povestitor. Comparația aceasta l-a dus la concluzia că Ion Creangă n-a omis, nici n-a adăugat nimic din cele auzite, dar le-a povestit cu un talent nedepășit la noi. Comparînd basmul *Harap Alb* cu cele din literatura universală, după catalogul lui Aarne—Thompson, ajunge la concluzia că această poveste e foarte veche, încă din secolul al XIV-lea apărînd motive în *Gaungu-Hrólfs Saga* din Scandinavia, iar înainte de 1200, într-un manuscris ebraic, redactat în Anglia sau Franța. Cu privire la patria de origine, pe baza unui amănunt etnografic, ca cel al schimbării rolurilor dintre stăpîn și slugă, care se petrece într-o fîntînă adîncă, unde se merge la izvor pe niște scări de piatră, autorul concluzionează că basmul vine din Orientul Apropiat sau de la greci, de unde a iradiat în Balcani și la noi.

În încheiere, autorul consideră cazul lui Creangă ,,unic în literatura noastră'', fiind ,,poate cel mai original scriitor'' român. În totalitatea ei, opera lui Creangă nu e decît o împletire organică între dorul după lumea apusă a satului său și umor, ca una din trăsăturile caracteristice ale poporului român.

Tot pe baza experienței pe care i-a orferit-o terenul și a bogatei informații pe care i-a oferit-o în special folcloristica germană, Ovidiu Bîrlea a alcătuit cea mai bună călăuză în culegerea și interpretarea folclorului la noi. Această lucrare este intitulată *Metoda de cercetare a folclorului*, în care continuă pe C.Brăiloiu.

Prin orientarea și originalitatea lui, acest studiu este, opinează Iordan Datcu în *Dicționarul folcloriștilor* (p.69), ,,singura lucrare temeinică de acest fel din bibliografia românească de specialitate, în care sînt expuse critic metodele de culegere a folclorului românesc, precum și modalitățile lui specifice de interpretare".

Nu e cazul să menționez aci toate întrevederile pe care le-am avut în timpul vieții cu Ovidiu Bîrlea, ci numai pe acelea care prezintă un interes științific. Acest lucru se impune cu atît mai mult, cu cît prietenul meu nu era o fire comunicativă, ci numai rareori își destăinuia necazurile și bucuriile proprii. După cîte îmi aduc aminte, pe data de 20 aprilie 1964, mergînd la București, am stat din nou de vorbă cu Ovidiu Bîrlea. Știam că el era unul dintre cercetătorii de bază ai Institutului, dar în același timp era și lector conferențiar la catedra de folclor de la Universitatea din Timișoara. În ziua aceea am rămas foarte mirat cînd mi-a relatat că a renunțat la catedra de folclor. După felul degajat, fără nici un regret, în care mi-a vorbit, m-a făcut să-i reproșez :

— Cum ai putut face una ca asta, domnule Bîrlea ? Eu n-aș fi renunțat la o carieră universitară pentru nimic în lume. În locul dumitale, aș fi demisionat de o mie de ori din institut.

— Ba nu, domnule, greșești. Eu am preferat să rămîn în institut, pentru că munca de cercetare îmi oferă suprema satisfacție. Aici sînt eu în centrul lucrurilor. Am la îndemînă cărțile necesare disciplinei mele și, totodată, sînt la curent cu cercetările de teren în toate domeniile. În plus, naveta București—Timișoara îmi răpea o mulțime de timp, fără să mai vorbesc de oboseală. Așa că se impunea să renunț la una din ele și eu am renunțat la catedră.

— Bine. Dacă dumneata crezi că e mai bine așa. . . Fiecare se aranjează cum crede, i-am răspuns eu încheind discuția.

Realitatea e că Ovidiu Bîrlea nu alerga după beneficii materiale, toată viața sa trăind foarte modest. Alerga însă după cît mai mult timp liber, pe care îl considera absolut indispensabil actului de creație.

Într-o altă convorbire pe care am purtat-o cu el, în camera sa de lucru de la institut, pe data de 3 februarie 1968, am observat la el o nemulțumire și o neliniște sufletească, pe care nu și-o exprima în cuvinte. Era în urma congresului internațional cu privire la basm, care avusese loc la Atena în 1964, la care el nu participase, dar i se citise comunicarea despre care am amintit. Atunci a apărut pe ușă directorul, oferindu-i un extras :

— Domnule Bîrlea, vă ofer un extras. Poate că vă interesează, i-a zis el întinzîndu-i-l.

— Nu, nu, mulțumesc ! Nu mă interesează, i-a răspuns el, fără nici un alt comentariu.

Directorul s-a retras, iar eu am rămas mirat și l-am întrebat :

— Dar ce s-a întîmplat, domnule Bîrlea ? Nu mai colaborați ca pînă acum ?

— N-am cu cine colabora, domnule. N-am cu cine. Voi căuta să termin și cu acest om, mi-a răspuns el, căutînd să-și înăbușe nemulțumirea.

Într-o convorbire pe care am purtat-o la Editura Minerva cu Ioan Șerb în toamna anului 1969, acesta mi-a făcut cunoscut că Ovidiu Bîrlea a renunțat și la postul de cercetător principal pe care îl avea în Institut.

— Și acum cu ce va trăi dacă nu mai are slujbă ? l-am întrebat eu mirat. Nici măcar soție n-are care să-l ajute.

— Știu că mai avea ceva bani economisiți cît a lucrat în institut, apoi cărțile tipărite pînă acum i-au adus oarecare venituri. În afară de asta, Bîrlea e un om fără vicii. Nu fumează, nu bea și nu aruncă banii-n vînt pe orice.

— Dar ce l-a determinat să plece din institut, domnule Șerb?

— Știți că el nu vorbește, dar cred că directorul i-a pricinuit nemulțumiri mari, mi-a răspuns el.

Tipologia folclorului — din răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hasdeu, scrisă în colaborare cu Ion Mușlea, e împărțită în două părți. Prima parte cuprinde credințe și obiceiuri, cum ar fi cele legate de soare, lună, curcubeu, drac, Muma Pădurii, stafie, Sf. Ilie, comori etc., iar partea a doua cuprinde genuri și specii de artă: descîntece, paparuda, Drăgaica, basme, balade, jocuri de copii etc.

Problemele tipologiei folclorice, scrisă în colaborare cu Dumitru Caracostea, este o lucrare de erudiție și originalitate neîntîlnită în folcloristica noastră. D. Caracostea se detașează de toate clasificările afirmate pînă la el pe plan european, ca cea a lui I. G. von Hahn, Lazăr Șăineanu, A. Christensen, W. Wienert, A. Aarne și St. Thompson, preconizînd un sistem care să pornească de la formele vieții sociale și muncă.

Dar una din cele mai importante lucrări ale lui Ovidiu Bîrlea este fără îndoială *Istoria folcloristicii românești*. În această operă de sinteză, autorul cuprinde pe mai toți folcloriștii noștri, fiecare dintre ei, mari sau mici, străduindu-se după priceperea lor să-și aducă contribuția la strîngerea creației noastre populare ori la interpretarea ei prin studii. Ovidiu Bîrlea ierarhizează valorile în genere în mod obiectiv.

După plecarea sa din institut, timp de cîțiva ani nu l-am mai întîlnit pe Ovidiu Bîrlea. În seara de 18 martie 1976, împreună cu Ioan Șerb, i-am făcut o vizită la domiciliu. Locuia pe atunci pe str. Sf. Apostoli nr. 10, într-o casă particulară, fără etaj. Camera lui era modestă, fără telefon, cu un pat și o masă luminată de o lampă veche de petrol. Avea o bibliotecă excepțională. Cînd ne-a văzut intrînd pe ușă, a rămas surprins și ne-a întîmpinat zîmbind:

— Ia uite, domnule, ce vizită neașteptată!

— Nu vă așteptați, așa e? l-a întrebat Șerb.

— Nu, a răspuns el laconic.

Intrînd înăuntru, ne-am așezat în jurul mesei. Tocmai atunci îi apăruse în librării *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, pe care o cumpărasem în acea zi de la o librărie și l-am rugat să-mi dea un autograf.

— Vedeți, domnule Șerb, ce coleg de facultate am avut eu?

— Cum? ați fost chiar colegi de facultate? m-a întrebat dînsul mirat.

— Da, domnule Șerb. N-ați știut pînă acum? Eu credeam că v-am spus, i-am răspuns eu.

— Poate, dar n-am reținut.

— Ba nu, domnule Nijloveanu. E adevărat că am fost colegi de facultate, dar cu un an în urma dumitale. Așa e corect, a intervenit Ovidiu Bîrlea.

— Da, ai dreptate, pentru că nici n-am dat licența împreună, i-am răspuns eu. Am primit de la dumneata cartea de nuvele *Urme pe piatră*, pe care ai tipărit-o la Editura Litera. De atunci încoace ai mai scris în domeniul prozei?

— Cum nu?

Atunci a tras dintr-un sertar o lucrare dactilografiată integral. E vorba de romanul *Şteampuri fără apă*, care avea să fie tipărit la Cartea Românească în 1979.

— În acest caz, de ce nu ceri să devii membru al Uniunii Scriitorilor? l-am întrebat eu.

— Am cerut acest lucru şi preşedintele mi-a răspuns că nu pot fi admis cu o singură creaţie, celelalte fiind cărţi de folclor care n-au nici o tangenţă cu creaţia, mi-a răspuns el zîmbind ironic.

Mult mai tîrziu, i-am relatat acest episod hazliu lui Mircea Ciobanu, iar prin ianuarie 1990 dînsul a ridicat această problemă în cadrul unei şedinţe a Uniunii, cerînd să i se facă dreptate. Dar era prea tîrziu. Ovidiu Bîrlea trecuse în lumea umbrelor.

O altă lucrare importantă a lui Ovidiu Bîrlea este *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*. Proza populară e supusă unor teoretizări şi clasificări ce-i aparţin autorului şi se încheie cu teoriile referitoare la basm. Lucrarea excelează prin bogăţia, originalitatea şi varietatea problemelor abordate cu privire la proza populară, prin contribuţiile cu totul noi ale lui Ovidiu Bîrlea.

În *Poetica folclorică* Ovidiu Bîrlea porneşte de la concepţia lui D. Caracostea, care considera o eroare a evalua literatura populară după aceleaşi criterii prin care evaluăm literatura cultă. Scrierea abundă în exemplificări edificatoare, căutînd să releve trăsăturile caracteristice ale creaţiei folclorice.

În cele două volume ale studiului *Folclorul românesc*, o adevărată sinteză a domeniului, Ovidiu Bîrlea scoate în evidenţă rolul funcţional al genurilor şi categoriilor folclorice, trăsăturile stilistice ale acestora, începînd cu proza epică şi încheind cu folclorul copiilor.

Pornind de la importanta lucrare a lui Max von Boehn, *Der Tanz* (1925), a elaborat un *Eseu despre dansul popular românesc*, în care abordează problemele majore ale jocului poporului nostru.

În *Efigii*, lucrare în care se vădesc deopotrivă calităţile folcloristului şi ale scriitorului, realizează zece portrete spirituale ale unor personalităţi din perioada interbelică pe care le-a cunoscut şi care au exercitat o înrîurire deosebită asupra sa, cum au fost N. Iorga, D. Caracostea, C. Brăiloiu, P. Caraman, I. Muşlea ş.a.

În ultimii săi ani de viaţă a mai scris un roman, pare-mi-se despre Ecaterina Varga, care a rămas nepublicat. Ca prozator de inspiraţie rurală, Ovidiu Bîrlea se înscrie pe linia marilor clasici ardeleni. Critica literară contemporană, cu excepţia lui Laurenţiu Ulici care a scris despre volumul de nuvele *Urme pe piatră*, l-a ignorat.

Fie şi din însemnările noastre sumare, se poate constata că Ovidiu Bîrlea a fost preocupat de problemele majore ale folcloristicii, pe care a înzestrat-o cu o serie de lucrări de referinţă. Plecarea sa neaşteptată dintre noi înseamnă pentru folcloristica românească o pierdere ireparabilă.

Ion Nijloveanu

BIBLIOGRAFIA LUCRĂRILOR ȘTIINȚIFICE ALE LUI OVIDIU BÎRLEA

1. *Procesul de creație al baladei populare române*, în „Revista Fundațiilor Regale, an. VIII, 1941, nr. 6, p. 558—598.
2. *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor", an. I, nr. 1—2, 1956, p. 109—134.
3. *Balade populare*, București, ESPLA, 1954, în „Revista de folclor", an. I, 1956, nr. 1—2, p. 329—335 (recenzie).
4. *Cîteva considerațiuni asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor", an. II, 1957, nr. 3, p. 7—28.
5. *Snoave și ghicitori*, antologie alcătuită de..., București, Editura Tineretului, 1957, 72 p.
6. *Cincizeci de ani de la moartea lui S. Fl. Marian*, în „Revista de folclor", an. II, 1957, nr. 3, p. 122—123.
7. *Necesitatea colaborării romăno-albaneze în cercetarea folclorului albanez*, în „Revista de folclor", an. III, 1958, nr. 4, p. 175—178.
8. *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în „Revista de folclor", an. IV, 1959, nr. 1—2, p. 195—204.
9. *Atanasie Marian Marienescu folclorist*, în *Analele Universității din Timișoara*, I, 1963, p. 11—85.
10. *Rădăcinile folclorice ale dramei „Hamlet"*, în „Steaua", an. XV, 1964, nr. 10, p. 114—125.
11. *La fonction de raconter dans le folklore roumain*, în *International Congres for Folk-Narrative Research in Athens*, 1964, p. 22—26.
12. *Gheorghe Cernea*, în „Revista de etnografie și folclor", an. X, 1965, nr. 6, p. 423—424.
13. *Creangă și folclorul*, în „Steaua", an. XVI, 1965, nr. 1, p. 35—42.
14. *Sărutul pămîntului în romanul „Ion"*, în „Steaua" an. XVI, 1965, nr. 11, p. 51—55.
15. *Folclorul arhaic și poezia lui Blaga*, în „Steaua", an. XVII, 1966, nr. 6.
16. *Folclor și istorie*, în „Revista de etnografie și folclor", an. XI, 1966, nr. 1, p. 13—25.
17. *Principiile cercetării folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor", an. XI, 1966, nr. 3, p. 201—217.
18. *Dansul călușarilor în vechime și azi*, în „Flacăra", an. XV, 1966, nr. 19, p. 17.
19. *Doi harnici cercetători ai folclorului românesc* [J. Urban Jarník și Andrei Bîrseanu], în „Flacăra", an. XV, 1966, nr. 34, p. 19.
20. *Antologie de proză populară epică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, I, 610 p., II, 586 p., III, 520 p.
21. *Proverbe și zicători românești*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1966, 56 p.
22. *Academia Română și cultura populară*, în „Revista de etnografie și folclor", an. XI, 1966, nr. 5—6, p. 411—441.
23. *Folclorul în „Țiganiada" lui I. Budai-Deleanu*, în *Studii de folclor și literatură*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 497—576.
24. *Poveștile lui Creangă*, București, Editura pentru Literatură, 1967, 320 p.
25. *Petrea Făt-Frumos. Povești populare românești*, București, Editura pentru Literatură, 1967, 352 p.
26. *Ion Mușlea*, în „Revista de etnografie și folclor", an. XII, 1967, nr. 1, p. 75—76.
27. *Diferențierea teritorială a liricii populare*, în „Revista de etnografie și folclor", an. XII, 1967, nr. 3, p. 187—192.
28. *Miorița colindă*, în „Revista de etnografie și folclor", an. XII, 1967, nr. 5, p. 339—347.
29. *Felix Karlinger și B. Mykytiuk, „Legendenmärchen aus Europa"*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf — Köln, 1967, în „Revista de etnografie și folclor", an. XIII, 1968, nr. 3, p. 284—285 (recenzie).
30. Petre Ugliș-Delapecica, *Povești și basme din Crișana și Banat*, prefață de..., București, Editura pentru Literatură, 1968, p. V—XIV.
31. *De la folclor la creația cultă*, în „Ateneu", an. V, 1968, nr. 7, p. 2.
32. *„La Hanul lui Mînjoală" și substratul folcloric*, în „Ateneu", an. V, 1968, nr. 9, p. 12.
33. *„Măgarul de aur" al lui Apuleius și balada „Scorpia"*, în „Ateneu", an. V, 1968, nr. 11, p. 14.
34. *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru Literatură, 1969, 326 p.
35. *Colindatul în Transilvania*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965 — 1967*, Cluj, 1969, p. 247—304.
36. D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, ediție critică îngrijită de Dumitru Șandru, prefață de..., București, Editura pentru Literatură, 1969, I, p. V—XXIX.
37. *Über das Sammelnvolkstümlichen Prosaerzählens*, în *Aspekte der Volkprosaforschungen in Rumänien*, București, Editura Academiei, 1969, p. 47—62.
38. *Filonul folcloric în poezia lui Goga*, în „Ateneu", an. VI, 1969, nr. 54, p. 8, nr. 55, p. 8.

39. *Rumänische Volksmärchen.* Herausgegeben von Felix Karlinger und..., Düsseldorf — Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1969, 312 p.
40. Ion Mușlea și Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Editura Minerva, 1970, 634 p.
41. *Horea în legendele populare*, în „Tribuna'', an. XIV, 1970, nr. 713, p. 14.
42. Dumitru Caracostea și Ovidiu Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Editura Minerva, 1971, 362 p.
43. Atanasie Marian Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, ediție îngrijită de Eugen Blăjan, prefață de..., București, Editura Minerva, 1971, p. V—XLII.
44. *Nevasta cea isteață*, ediție îngrijită de Sabina Cornelia Stroescu, prefață de..., București, Editura Minerva, 1971, p. V—XLIII.
45. *Slavici despre moți*, în „Orizont'', an. XXII, 1971, nr. 206, p. 6—10.
46. *Însemnări despre „Făt-Frumos din lacrimă''*, în „România literară'', 1971, nr. 4, p. 13.
47. *Basmele lui Stăncescu* [Dumitru Stăncescu, *Sora Soarelui, Basme culese din popor*, ediție îngrijită și tabel cronologic de Iordan Datcu, prefață de I. C. Chițimia, București, Editura Minerva, 1970], în „Orizont'', an. XXII, 1971, nr. 5, p. 74—75 (recenzie).
48. *Cîntecele rituale funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970*, Cluj, 1971, p. 361—407.
49. *Horea și Iancu în tradiția și cîntecele poporului*, ediție îngrijită de Ovidiu Bîrlea și Ioan Șerb, prefață de..., București, Editura Eminescu, 1972, XXIX + 184 p.
50. *Bocetele și verșurile funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1971—1973*, Cluj, 1973, p. 509—581.
51. *Ovid Densusianu, promotor al cercetării stilului folcloric*, în *Limbă și literatură*, București, 1973, vol. IV, p. 723—728.
52. *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, 598 p.
53. Demetru Boer, Mircea Vasile Stănescu Arădanul, Ștefan Cacoveanu, *Povești din Transilvania*, ediție îngrijită de Ovidiu Bîrlea și Ion Taloș, prefață de Ovidiu Bîrlea, Cluj, Editura Dacia, 1975, 224 p.
54. *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, 478 p.
55. Lazăr Șăineanu, *Basmele române...*, ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, prefață de..., București, Editura Minerva, 1978, p. V—XX.
56. *Poetică folclorică*, București, Editura Univers, 1979, 296 p.
57. Iordan Datcu, Sabina Cornelia Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, prefață de..., Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 5—16.
58. *Folclorul românesc*, București, Editura Minerva, I, 1981, 496 p., II, 1983, 498 p.
59. *Exemplul lui Béla Bartók*, în *Anuarul de folclor*, II, Cluj-Napoca, 1981, p. 11—17.
60. *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Cartea Românească, 1982, 274 p.
61. D. Caracostea, *Studii critice*, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și bibliografie de..., București, Editura Albatros, 1982, XIX + 188 p.
62. Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, ediție îngrijită de Silvia Ciubotaru, prefață de..., București, Editura Minerva, 1983, p. V—XX.
63. *Efigii*, București, Cartea Românească, 1987, 228 p.
64. Ioan Micu Moldovan, *Povești populare din Transilvania*, ediție îngrijită de Ion Cuceu și Maria Cuceu, prefață de..., București, Editura Minerva, 1987, p. V—XXVI.
65. *Folklore. Historical Survey. Folkloric Customs. Life cycle and the rites of passage (Birth, Weddings, Funerals), Magic and Other Types of Custom, Fantasy, Riddles and Children's Folklore*, în The *Encyclopedia of Religion* (Mircea Eliade, Editor in Chief), vol. V, 1987, Macmillan Publishing Company New York/London, p. 363—370.

PROZĂ ORIGINALĂ

1. *Urme pe piatră*, București, Editura Litera, 1974, 132 p.
2. *Șteampuri fără apă*, roman, București, Editura Cartea Românească, 1979, 374 p.

Iordan Datcu

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- D. Caracostea, *Pentru un corpus al poeziei poporane* (Studiu inedit)
- Constanța Cristescu, *Ritmul percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești*
- Constanța Cristescu, *Asupra unei „ceremonii de primăvară" — semnificații și funcții ale toacei*
- I. Ionescu, *Personajul doica țigancă, roaba Gherghina, în „Cîntecul despre moartea lui Brâncoveanu"*
- Paul Leu, *Contribuția lui S. Fl. Marian la elaborarea Dicționarului Academiei*
- Gheorghe Pavelescu, *O valoroasă culegere de folclor din 1865*
- Ghizela Sulițeanu, *Folclorul sibian în culegerile lui Achim Stoia, din arhiva Institutului de etnografie și folclor din București*
- Ilie Moise, *Contribuții sibiene la cercetarea și valorificarea culturii populare tradiționale*
- Gheorghe Pavelescu, *Elogiu țăranului zugrav*
- Harald Krasser, *Preocupările folcloriștilor sași pentru poezia populară română pe la 1848 și o colecție necunoscută de folclor român*
- Constantin Popa, *Contribuții la cunoașterea agriculturii tradiționale din Țara Oltului*
- Valer Deleanu, *Semnificația termenilor tradiționali „vatra" și „hotar" în zona Sibiu și Mărginime*
- Horst Klusch, *Inscripțiile de pe frontoanele caselor săsești din Transilvania*
- I. C. Chițimia, *Necesitatea și prioritatea unui corpus paremiologic românesc*
- Constantin Negreanu, *Petre Ispirescu și limba populară (locuțiuni, expresii, proverbe)*
- Pandele Olteanu, *Contribuții la o istorie a paremiologiei românești în context comparat*
- Dumitru Stanciu, *Modele de generare și selecție în proverb*
- Gabriel Gheorghe, *Proverbele și istoria limbilor europene*
- Mariana Bara, *Aromânii — credințe populare*

XF 1172

A apărut

O nouă publicație de folclor și etnografie

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI ROMÂNE
Tomul I (1987)

În sumar:

— Acad. Radu Voinea, **O nouă publicație de folclor și etnografie**
— Mihai Pop, **Performarea și receptarea povestirilor**
— Al. I. Amzulescu, **Cîntecul „propriu-zis” în Muscel. Aspecte actuale (I)**
— Stanca Ciobanu, **Ioan Slavici și creația de basme**
— Iordan Datcu, **Prima monografie etnofolclorică regională românească**
— Nicolae Constantinescu, **Un deziderat al cercetării folcloristice actuale: redefinirea conceptelor**
— Mihai Coman, **Asimetriile constitutive. Observații pe marginea modelului cosmogonic popular**
— Marin Marian-Bălașa, **Despre colinda doinită**
— Alexandru Dobre, **Note asupra proverbului românesc (I)**

★

Petru Caraman, **Descolindatul în orientul și sud-estul Europei.** Partea a II-a. **Rituri de descolindare. Expunerea diferitelor tipuri de practici descolindătoare cu variantele lor.** Text stabilit de Iordan Datcu.

★

București, Editura Academiei Române, 1990, 232 pagini, 21 lei.

★

Cereți în librării: **Memoriile Comisiei de folclor a Academiei Române**, tomul I (1987).

ISSN 0034 – 8198

REF. tom 35, nr. 5—6, p 307 - 414, București, 1990

I P. Universul c. 2362 | 43407 | **Lei 60**